PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI **"IDEA"** diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 18 - ROMA, 2 MAGGIO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

CULTURA DEVIANTE

Se anche in Italia si facesse una graduatoria dei libri significativi direi che « La cultura deviante » di Nazareno Padellaro è il « libro del giorno » e che è opera sulla quale molto dovrebbero riflettere i chierici dell'intelligenza e della cultura. (*Demos*, Genova).

Direi anzi che questo libro rappresenta un tipo unico nel suo genere. La parola « cultura » ha oggi assunto un significato generico costellato di sottintesi ma non sempre discriminati e autentici valori, e in realtà molto spesso serve solo come comoda etichetta per il contrabbando di merci non sempre genuine e verificate.

La cultura anzi può perfino diventare un mezzo propagandistico, in nome del quale si sostengono principi ed idee le più disparate; o spunto ideologico o strumento di fissazione e di congelamento di atteggiamenti mentali e spirituali sotto cui possono indifferentemente nascondersi il più vieto conservatorismo sociale o la più consumata e fraudolenta ambizione di rivoluzionarismi caotici e furiosi.

La cultura, così come il Padellaro la sente nella sua impostazione, cioè come complesso dei grandi valori che fissano il volto della nostra civiltà, non può sopportare il peso di tutta questa proliferante flora di insidiose deformazioni che le succresce d'attorno.

Questo è il motivo per cui la cultura può veramente *deviare*, di per sè, e far deviare altrui, essere cioè *deviante*. Essa può divenire, in luogo di forza stimolatrice peso addossato ad un organismo impari allo sforzo, sì da curvarlo sotto la « grave mora » senza che mai ne sgorghi zampillo vivificante di sorgente.

Il libro del Padellaro è quindi un sincero pellegrinaggio alla ricerca della cultura vera, autentica, non sofisticata, non avariata: e questa cultura è quella che nasce sotto il segno della ragione, nel cerchio equinoziale dei valori dello spirito, nel solco di una tradizione in cui il pensiero è pensiero, non farneticante aberrazione di menti malate.

Il libro è costituito di oltre un centinaio di pagine, suddivise in tre parti: una « commedia » anch'essa, in un prologo e tre cantiche, una peregrinazione lungo le vie dell'errore per giungere alla verità. Ognuno di questi saggi nasce da un'occasione, da un fatto, da un avvenimento concreto della vita del nostro tempo, da un episodio o da una rievocazione: sono quindi accostamenti, osservazioni, analisi acute che tendono sempre a un lavoro sottile di scavo, di dosaggio, di saggiatura, a sceverare cioè i valori autentici e genuini dalle frangiate imitazioni o dalle rilucenti falsificazioni: tutti gli istrionismi del nostro tempo sono interpretati con la fine ironia del conoscitore, che al tocco della mano sa subito distinguere ciò che è autentico da ciò che è posticcio. Difficile perciò riassumere o anche solo indicare brevemente gli elementi principali di questa specie di « valley of decision », in cui convergono uomini e idee, movimenti e problemi, correnti e ideologie; l'autore le presenta, ne illumina, con la lucidità sapiente di un ingegno che scarnifica e ricompone, aspetti e deficienze, le inquadra nel tempo, per cavarne la *sua* lezione. Una lezione non contingente che mira al solido, al soppesato, al decantato, in una parola al vero.

Forse in nessun saggio come in quello che si intitola « I cani di Adrano » il Padellaro ha espresso limpidamente questa sua visione. Chi sono i cani di Adrano? Sono animali che a detta di Livio, venivano adibiti nei culti bacchici della città siciliana onde riaccompagnare a casa gli adepti al termine delle riunioni. Essi, ministri quasi delle cerimonie, erano i veri protagonisti del rito in cui l'uomo *rinunciava* a se stesso per profondare nell'abitudine dell'incoscienza.

Questi cani sono un po' l'immagine delle deviazioni e delle rinuncie dell'uomo.

« L'uomo non vive di solo pane e non si ubriaca di solo vino. L'ebrezza vi è offerta nel calice di un mito, nella coppa di una passione, nell'anfora di una politica. L'ebrezza infatti è perdita di lucidità. Quanti miti hanno sedotto gli uomini in questi ultimi anni! E quante passioni collettive li hanno sconvolti! E quante ossessioni politiche li hanno travolti. Tutto sembra abbia congiurato e congiuri a impedire all'uomo l'esercizio coraggioso del pensiero, in che consiste la cultura. Ora solo la lucidità è la radice di quel coraggio che il pensiero conosce. Spenta o schermata la lucidità, il pensiero affonda nella viltà o vaneggia nell'utopia ».

Qui è il nocciolo del pensiero di Padellaro: la cultura è esercizio coraggioso del pensiero, è lucidità sorretta dalla ragione, è fede poggiante sul solido granito della coscienza che aderisce ed accetta. Troppi fumosi profeti, troppi ciarlataneschi avvocati, troppi furbeschi e scapineschi servitori ha avuto la cultura perchè non si debba disintossicarla dalla molta vanità e dai molti veleni che le sono stati istillati. Al pari di un sano organismo in cui siano stati iniettati germi nocivi, essa è diventata volta a volta orgiastica e furiosa, orgogliosa e smarrita, languida e inebetita, parossistica e vanitosa; è stata vittima e e strumento di tutte le deviazioni umane.

Il libro di Padellaro sembra portare, anche sotto questo punto di vista, un autentico contributo alla storia della cultura: opera di apologia nel senso più alto e più genuino del termine, nel senso in cui questo termine conviene a Tertulliano quando elevava la sua difesa del cristianesimo di fronte ai Pagani o a Bossuet quando celebrava nella storia lo svolgersi di un provvidenziale disegno. Opera di ricostruzione volta a dire all'uomo moderno, e a dimostrarglielo con un ragionamento lucido come una lama, che egli non deve e non può abdicare di fronte ai vacui profeti del materialismo, dell'esistenzialismo, del collettivismo, del laicismo, dell'ateismo che pure parlano a lui in nome e con le sigle della cultura. L'uomo moderno *il cattolico* nel senso pieno della parola sono prima di tutto uomini di coraggio: hanno il coraggio di credere nel pensiero, di districarne il vero volto dalle contraffazioni, di reagire ai corrosivi e agli stupefacenti di una cultura artificiale e intossicata; è ancora l'uomo che sa e vuole essere uomo, credere perchè la fede è valore, operare perchè l'azione ha un significato, pensare perchè solo l'esercizio del pensiero crea un sistema entro cui il punto è punto, la retta è retta, il piano è piano.

Il pensiero ha dunque la sua geometria e questa si chiama cultura. Si può anche negare la geometria, distruggere le dimensioni, abbarbicarsi con le ventose della dialettica sulle lisce pareti dei relativismi, dissigillare l'unità del segno: ma allora più che di cultura, più che di conquista si parli di rinuncia, di ritorno a quel caos che fu districato faticosamente dal pensiero dell'uomo, il quale appunto col pensiero lo sottomise a sè, lo ordinò, lo geometrizzò in forme sistemate e perfette. Quello stesso caos che ha solo ragione di essere in quanto contraddistinto dalla perfezione del segno geometrico.

Questa la lezione che si cava dal libro di Padellaro: libro oggi unico più che raro, espressione di una forza morale genuinamente e tipicamente moderna, che respira nella cultura moderna, nulla rinunziando a ciò che è stato conquista e svolgimento del pensiero moderno.

E' questo libro in cui la cultura ha ancora le coordinate romane di un « cardo » e di un « decumano », quello che può riuscire a stroncare la subdola manovra dell' « *inteliglhenzia* » comunista o paracomunista, oggi impegnata nella battaglia della cultura; in realtà mirante ad una rinuncia che sarebbe fatale alla nostra civiltà.

SIMULACRI E REALTÀ

POMPIERI

Che le cose vadano a rovescio in questo mondo è facilmente dimostrabile per tanti e tanti argomenti e almeno per altrettanti fatti. Lasciamo gli argomenti nei quali il sì e il no tenzonano senza trovar mai l'onesto arbitro, e vediamo che ci dicono i fatti.

Se domandiamo a tre uomini di partiti diversi quale sia il compito dei pompieri, la risposta sarà corale: quei benemeriti che prendono nome dal più visibile dei loro attrezzi, la pompa, sono gli antivestali, dovendo anzichè tenere in vita il fuoco, spegnerlo. Può allora un pompiere non perchè inesperto, ma per precisa volontà dar fuoco ad una casa, a una fabbrica, a un bosco? Può esser l'autore di un piano d'incendi? Evidentemente, se è pompiere, no.

Ed eccoci ai fatti rovesciati. In un piccolo villaggio della Alsazia è stato arrestato dopo lunghe ricerche un pompiere, reo appunto di aver dato fuoco a case, fienili, campi ecc. E poichè nella tecnica dello spegnere c'è anche implicita quella dello attizzare, il criminale nella sua opera distruttiva si è dimostrato insuperabile.

E' stato, dicevamo, arrestato: ma ce n'è voluto prima di scoprirlo. Il fuoco ama il silenzio, è un divoratore muto, e nel silenzio ha lavorato il pompiere delinquente. La giustizia però non ha messo le mani su Hervè Bazin, autore di un romanzo che ha per protagonista un pompiere incendiario. Il romanziere anzi si è presi gli elogi della critica e i denari dell'editore. Aveva l'alsaziano letto il romanzo? Dovremmo credere di sì, se colui che ci dà notizia dei due fatti, commenta tra lo scettico e il divertito: « Ancora una volta ha ragione Oscar Wilde quando afferma che l'arte imita la natura ».

Questo motto paradossale ce l'aveva tante volte ricordato certa critica d'arte, come conclusione di quel processo alla estetica sgolatasi a proclamare che la natura ha i suoi stampi e che l'arte deve soltanto scoprirli, trascriverli, imitarli. Una punta di ragione ci dev'essere in questo enunciato così stravagante. Se tuttavia abbiamo l'accortezza di trasferire la sentenza dalla natura delle cose alla natura dell'uomo, essa ci si dimostra infallibile. Si potrebbe anzi dire che la natura dell'uomo non ha mai una configurazione propria, ma l'attinge dall'arte, balbetti o sia verbo, traluca o risplenda, stimoli o incanti. La natura dell'uomo insomma è un possibile, che attende dall'arte la propria concretezza.

Non è qui il caso di erigere la giostra del pro e del contro su questo punto di estetica. Un corollario tanto più umile quanto più certo ci è dato leggerlo sugli schermi. Osservate come la natura soprattutto quando essa è incerta, oscillante, retrattile, chiede allo schermo stampi di gesti, di parole, di sentimenti, di giudizi. Il divo e la diva diventano esemplari, cui si affida la propria creta. La morale, il costume, non hanno nulla da dire, ad una natura amebacea, la cui spontaneità consiste nel raggiungere un'altra spontaneità che ha già la sua forma. Si sorprende di amare e di odiare fino a quando l'arte o qualche sua caricatura non mostri i suoi moduli. Qualsiasi stoffa umana specie quella di mediocre o di infima qualità, aspetta sarto e figurino.

Cose tristi e risapute queste e che preoccupano chi ha responsabilità, ma viste soltanto come tensione del cattivo esempio, e non come decisiva architettura della persona.

E affinchè la sequenza non abbia la solita esanime caduta nella disperata impotenza, concludiamo dicendo che a saper adoperare lo schermo o il libro, non sarebbe difficile mutar con l'arte la natura.

Nazareno Padellaro

SOMMARIO

PER LA SCUOLA CLASSICA

Benedetto Croce nel fascicolo del novembre 1939 della *Critica*, discorrendo delle antologie dei poeti, affermava che tali antologie si possono accettare « soltanto come necessità pratiche, scolastiche o editoriali che siano » (pag. 163), e di questa sua affermazione indicava i motivi. A una gravissima necessità pratica soccorre appunto l'*Antologia della poesia latina dell'*ARNALDI della quale il I volume è apparso qualche mese fa [1], e comprende col ben noto frammento della *Tarentilla* di Nevio, inserito nella Introduzione, un buon numero di passi e anche di interi carmi tolti, con squisito senso critico e chiara visione dello scopo del libro, da Plauto Ennio, Terenzio, Lucrezio, Catullo, Virgilio, Orazio, dal *Corpus Tibullianum*, da Properzio.

Chi con maggiore profondità di pensiero, con più larga dottrina e nella forma più efficace ha precisato la funzione che deve adempiere la conoscenza del mondo classico nella società moderna è stato, a mio avviso, Werner Jaeger. Questi nel magnifico discorso, che col titolo *Die geistige Gegenwart der Antike* tenne a Berlino il 1938 [2] nella prima seduta pubblica della *Gesellschaft für antike Kultur*, dimostrò da par suo che l'*unica solidarietà spirituale delle nazioni moderne è quella col pensiero umano dell'Antichità classica e del Cristianesimo*. « L'Umanesimo — egli scrive — è pienamente una forza politica »; e, io aggiungerei, una limpida fonte di ispirazione artistica.

Quale dei nostri pullulanti riformatori scolastici [3] conosce l'esistenza di quel discorso? Nel quale si profilano per gli stati di Occidente due necessità: che, cioè, sia in essi particolarmente curata l'istruzione e la cultura classica e che la prima sia impartita con metodi adeguati allo scopo dal Jaeger chiaramente precisato.

Oggi l'ignoranza paurosamente dilagante nega la prima di tali necessità sicchè cade di per sè la seconda. E' dovere dunque non solo d'ogni studioso, ma di ogni buon cittadino impedire che l'ignoranza anche in questo trionfi, e distrugga, a poco a poco, come rovinosa cancrena, il sentimento della prima delle due necessità. A tale opera questo periodico ha portato già, ripetutamente, il suo contributo [4].

Nei tempi passati a noi relativamente più vicini in Italia l'insegnamento classico ebbe indirizzo « rettorico »; uso quest'aggettivo nè in senso laudativo nè in senso spregiativo: furono infatti gli anni delle prime edizioni dei classici latini dell'Alberghetti di Prato. Poi si ebbe nelle scuole secondarie una ventata nè forte nè lunga di filologismo, e allora corse largamente per i ginnasi e per i licei un commento puramente glottologico a passi dell'*Anabasi* di Senofonte, mentre nella IV del ginnasio il nostro insegnante ci spiegava la Grammatica del Curtius ripetendoci, alla lettera, le *Illustrazioni* nella traduzione del Fumi (!). Sullo scorcio dell'ottocento parve che, più o meno a buona luce, s'imboccasse la via giusta se non in tutte le scuole classiche d'Italia, certo in buona parte di esse.

Furono gli anni in cui alla Direzion. generale della Scuola classica furono preposti uomini che si chiamavano Giuseppe Chiarini e Francesco Torraca; furono gli anni in cui Vittorio Fiorini sapeva ancora resistere a certe correnti politiche.

Ma a poco poco, dal principio del novecento, per molte e varie cause, che qui non è il luogo di enumerare, tra le quali primeggia l'ignoranza, sempre più trionfante per mezzo della chiacchiera del funambolismo spirituale [5], la cosidetta *Scuola classica* (nominiamo questa, perchè è essa che qui ci interessa) è scesa tanto in basso da giustificare non solo l'indifferenza ma anche la quasi generale avversione per siffatti studi.

Bisogna dunque risollevare tale scuola dallo stato in cui giace; bisogna adeguarla al fine sopra detto. Trattasi d'un grave problema culturale, che, specie nell'ora che volge, mette capo in gravi problemi sociali e politici. Spetta alla Scuola avviarne la soluzione. A ciò fare occorre innanzi tutto che tale Scuola sia aperta solo ai giovani che mostrino particolari attitudini [6] per gli studi classici, *a qualunque classe questi giovani appartengano*, perchè, come già ebbe a scrivere il Croce, la spiritualità non è rappresentata da questa o quella classe, ma costituisce una sopraclasse. Con che cade l'ipotesi, anche recentemente fatta, che con la difesa del classicismo si voglia riempire l'Italia di siffatte scuole. Anzi... E' necessario in secondo luogo che i programmi siano redatti con la piena consapevolezza del fine che la Scuola deve raggiungere e senza l'incubo del « sovraccarico intellettuale »: nessun programma, che sia stato ben meditato, nelle mani d'insegnanti ben preparati (a tale preparazione deve pensare, scrupolosamente, l'Università e scevri dalla preoccupazione di risparmiare alquanto fiato per l'insegnamento privato (questa preoccupazione deve essere eliminata dal governo) può affaticare più del giusto gli scolari. Deve cessare la ridda dei regolamenti, delle circolari, dei programmi, dei libri di testo, con la quale governanti e governati cercano di far schermo alla loro incapacità, alla loro insufficienza.

Dei libri di testo: ed eccoci dal discorso nostro ricondotti all'*Antologia* dell'Arnaldi, che mi sembra un libro particolarmente adatto a una Scuola che non abbia solo il nome di « classica »: adatto per la scelta della materia, come abbiamo sopra detto; per la presentazione dei passi scelti sempre garbata ed efficace anche per la brevità; per il commento, nel quale l'illustrazione storica sempre sicura s'intreccia con l'apprezzamento estetico sempre fine — l'una e l'altro stringati, perchè l'autore giustamente vuole che gli scolari leggano bene, ma anche molto, e perciò conta a pesa le parole; — per la traduzione esatta e vivace dei luoghi più difficili. Nell'insieme il libro ha una notevole impronta personale, la quale, anche nei rarissimi casi in cui non si è d'accordo con l'autore, ci lascia assai pensosi. L'erudizione — ce n'è tanta in questo volume — non pesa mai; il gusto dell'autore è quello d'un gran signore della critica; che non conosce l'ammirazione rettorica; ma scopre il Bello e il Buono anche là dove a prima vista non si svelano. Nessuna pedanteria, soprattutto grammaticale (e prendo quest'aggettivo nel suo significato più vasto); ma una sicura e profonda conoscenza della lingua luminosamente traspare da tutto il volume; e ciò serva ad esempio.

Nell'introduzione (pp. 8-10) l'Arnaldi delinea quello che sarà il II volume, e ci avverte che vi sarà contenuta accanto alla poesia la prosa di Seneca; e anche la prosa di Tacito, dato che nell'età imperiale furono superati i tradizionali confini tra la prosa e la poesia, e questa piccola rivoluzione fu uno degli aspetti dell'altra più vasta e profonda rivoluzione che si andava compiendo ». Nella quale asserzione è facile immaginare come e quanto vada d'accordo con lui il sottoscritto [7].

Aurelio Giuseppe Amatucci

[1] Napoli, Istituto Editoriale del Mezzogiorno; di pp. 686.

[2] Cinque anni dopo apparve il primo volume della sua *Paideia*.

[3] Delle idee (quando ne hanno) di questi riformatori ho fatto cenno nella mia conversazione radiofonica (Università Marconi) del 22 febbraio scorso. Qui aggiungerò che, come mi fu a suo tempo riferito, durante l'ultima nostra impresa africana, un ministro raccomandò a una commissione che dirigeva i programmi di greco per il liceo d'includervi la lettura di Polibio « per preparare i giovani al governo delle terre africane » (!).

[4] Cfr. Anno IV, n. 44; V n. 41.

Il problema in Italia è stato ampiamente e amorosamente discusso nel volume di Antonio Bernardini e Gaetano Righi (di pagine LXVIII-724), interessantissimo, nonostante qualche omissione e inesattezza, la cui seconda edizione col titolo *Il concetto di filologia e di cultura classica dal Rinascimento a oggi* è stata dall'editore Laterza pubblicata nell'ottobre scorso (preferisco il titolo *Il concetto di filologia e di cultura classica nel pensiero moderno*, col quale appare nel 1947: su questa prima edizione si confronti l'utile articolo di Gabriele Pepe nella rivista « Belfagor » del nov. 1949).

[5] E non si conti a me che, come scolaro e maestro, ho vissuto ottant'anni nella Scuola, percorrendola gradino per gradino e amandola con tutte le forze della mia anima, la solita canzona; che in ragazzi di dieci anni non si possono scoprire tali attitudini. Non è possibile fino a che questi ragazzi sono affidati a insegnanti novellini mal preparati e a inesperti educatori! Non nego che in qualche ragazzo lo sviluppo può esser tardivo; ma gli sviluppi tardivi non danno affidamento al fine di cui qui discorro. Che la Scuola classica perda qualcuno di questi scolari non sarà gran male.

[6] A cui si posono aggiungere, come scriveva nel 1920 Girolamo Vitelli all'amico Benedetto Croce, allora ministro (*Subsiciva*, XXV), la « primorum ambitio » e i « foeda ministeria ».

[7] Non vorrei che da quanto sopra ho detto si ricavasse che questa *Antologia* debba attendere tempi migliori per entrare nella Scuola classica. Essa, in mano d'insegnanti ben preparati ed esperti, può, pure nel presente stato di cose, rendere, utili servigi. In mano poi di persone colte (anche a queste l'autore l'ha destinata, e perciò vi è incluso qualche passo non scolastico) può creare quell'interesse per gli studi classici che ora manca. E' dunque un'antologia veramente « necessaria ».

● Toti Scialoia, il noto pittore romano ha esposto alla Strozzina di Firenze, opere sue dal 1948 a oggi, dove si ha l'occasione di notare i progressi e gli sviluppi di uno stile raffinato e ricco di riferimenti alla più inquietante cultura artistica contemporanea Nardo Dunchi, scultore carrarese, ha esposto le sue opere recenti, dove si rivela una natura vivace, aperta alle più impellenti reltà del nostro tempo, e ad una resa artistica di indubbie qualità. Infine il pittore lucchese Alfredo Meschi, ha presentate una antologia della sua opera dagli inizi ad oggi, dove prende spicco la sua natura di sensibile e visivo interprete del paesaggio lucchese.

ORFISMO DELLA PAROLA
o dell'Estetica di Francesco Flora

«Le fonti dell'Omo, che è in Africa, non si va a cercarle nell'Uruguay. Ma i surrealisti ebbero l'aria di dire: o perchè non cercarle, appunto, nel Paraguay o a Place de la Concorde? tanto più la ricerca è assurda tanto più le fonti si troveranno. Neppur la pietra filosofale si trova andando in Mugnone ove Calandrino andò a cercare l'elitropia; ma i surrealisti ebbero l'aria di dire: o perchè, appunto, non cercar la pietra filosofale nel letto di un fiume, magari di notte, o, anzi, poichè le metafore son da trattare come realtà, e letto di un fiume e letto di piume possono essere per l'identità dei contrari una medesima cosa, perchè non cercare la pietra filosofale nel proprio letto? A letto si dorme, si sogna: ecco che la pietra filosofale sarà finalmente trovata in sogno. Sembra impossibile: ma la catena dei ragionamenti surrealisti è di simile natura». Abbiamo riportato questo passo del recentissimo libro di Francesco Flora, *Orfismo della parola* (Ed. Cappelli, Bologna), per due ragioni. Anzitutto, perchè esso mostra come il Maestro succeduto a Carlo Calcaterra alla cattedra che fu di Carducci, Pascoli e Galletti sappia ravvivare, e direi quasi allietare con arguta aneddotica, una materia astratta e ardua quale è l'estetica della parola che forma oggetto del ponderoso volume (esempi di tali ariosi spiragli si potrebbero trovare, nel Flora — non per nulla scrittore e poeta, oltre che filosofo e critico, — quasi ad ogni paragrafo). Poi, perchè questo passo ci permette di centrare un argomento di particolare attualità, per così dire un punto nevralgico della poesia contemporanea, in Europa, non meno che in Italia: l'ermetismo e il vuoto di tutta l'impalcatura teoretica del surrealismo e, di conseguenza, della scopiazzatura nostrana: l'ermetismo.

Intendiamoci. In un'opera come questa, che d'idee è zeppa, ch'è — vorremmo dire con similitudine popolaresca ma calzante — piena come un uovo, può apparire tale discussione una questioncella puramente marginale. Ma non c'è nulla di marginale nel libro del Flora. Esso consiste — è bene dire subito — nella prolusione ch'egli pronunziò quando assunse il magistero di lettere italiane presso l'Università di Bologna, il 16 marzo 1953: *L'ufficio delle lettere e il metodo della critica*; ed è, questa, ovvio, l'ossatura, la spina dorsale del libro. Però, su ogni singolo tema accennato dalla prolusione, il Flora presenta le pezze giustificative, note edite o inedite, che gli vennero fatte nel corso degli anni, che sviluppano e chiariscono quel determinato tema e che attestano, nell'autore, una lineare coerenza di pensiero nelle indagini, di fronte all'estetica e poetica della parola. Ogni nota è talmente soppesata, sviscerata, approfondita, che assume un'importanza a sè, e proprio per ciò nessuna può esser chiamata marginale. E' un complesso imponente di oltre 400 pagine, che vengono ad aggiungersi alle 50 della prolusione. Se si volesse coniare una facile immagine che, dopo la lettura del Flora, spesso incline alle similitudini musicali, apparirebbe al tutto logica, si potrebbe paragonare questo libro ad una grandiosa sinfonia, la quale, dopo un preludio che proponga negli archi i motivi, li ricama, li sviluppa, li esalta, con bacchetta da Toscanini, nel wagneriano incalzare della compagine orchestrale.

Impossibile è, naturalmente, il riassumere, in un articolo di giornale, tutti i temi con cui il Flora arriva a dare un volto nuovo alla sua estetica dell'«orfismo della parola». Per questo, è giocoforza limitarsi a sfiorare appena qualche lato, come, per l'appunto, quello da cui abbiamo preso le mosse. La requisitoria che il Flora fa del surrealismo è serrata, circostanziata, inesorabile; procede smantellando una dopo l'altra le posizioni e dei pontefici massimi e degli accoliti. Questo studio del Vico e del Leopardi — o diciamo, *tout court*, di tutta la letteratura italiana dalle origini ad oggi, — conosce poi a menadito i Sillabi di Lautréamont e Mallarmé, di Breton e perfino di Tristan Tzara, il precursore delle stramberie surrealiste, il *dadaista* che diceva: «Prendete un giornale, prendete le forbici, scegliete un articolo, ritagliatelo, ritagliate poi ogni parola, mettetele in una borsa, agitate». Certo, commenta il Flora, «l'arbitrario è pur esso la voce primordiale delle cose in noi. C'è una legge cosmica anche nel lotto; e chi mescoli le diciotto parole tratte a caso da un dizionario riuscirà forse a scoprire la spontaneità del caso che obbedisce a una ragione universale. Ma l'arte comincia con l'uomo, cioè con la coscienza: e il caso dev'essere approvato, per quel che contenne di umano, da una umana mediazione». Il Flora si scaglia giustamente contro la pretesa della pseudo-poesia moderna: l'analogismo spinto al parossismo di accostare immagini assurdamente distanti: «Che la pura nascita di immagini distanti sia una rivelazione o la possa promettere, è cosa affatto priva di senso». E la sua condanna è anche più perentoria, quando giunge alla *vexata quaestio* dell'oscurità. «Se non c'è speranza di intenderci, perchè parliamo, perchè scriviamo? Ecco per quali sconforti l'ermetismo e il surrealismo si congiungono a rinnegare il linguaggio e a farne un capriccio dell'ignoto». «Incomprensibili liricamente i poemi surrealisti, per distanza delle associazioni automatiche. Incomprensibili i poemi ermetici, nati anch'essi nel segno dell'analogismo, per la volontà stessa di una vaghezza oscura e stimolante». E, ciò ch'è più grave ancora, questa poesia oscura appare «un modo di rinnegare la civiltà, che è chiarezza, ordine, armonia, sopra l'originaria confusione». Il Flora, così prodigo nel citare autori surrealisti francesi, lascia nella penna i nomi degli ermetici italiani; e non è che giustizia, poi che questi non sono, alla fine, se non epigoni di quelli. Il verdetto di condanna di questo grande Maestro di umanesimo si può applicare, del resto, senza varianti, ai nostrani catecumeni del geroglifico. Ed esso è definitivo, senza possibilità di ricorsi in Corte di Cassazione.

Ma, anche a necessariamente limitarsi all'accenno di *uno* dei motivi dell'estetica del Flora, non è giusto passar sotto silenzio almeno alcuni altri suoi capisaldi. Egli dice, nella Prolusione, parte del Foscolo, e dal valore che questi dava alla parola come segno per rappresentare le cose nella loro essenza, glorifica la parola in tutto il suo potere, pratico e magico. «La parola creò il consorzio civile, fondò la città di Orfeo ammansando la fiera umana o, meglio, umanizzandola; fondò le nozze, i tribunali e le are. Creò l'amore consapevole nell'uomo e nella donna e lo distinse dall'amore ferino che è pura attrazione e calamità; così ne fece un processo di carità e bellezza. E l'uomo porrà un linguaggio anche nei suoi moti ferini, riscattandoli». Quanto piacerebbe avere lo spazio per affidarsi all'alata eloquenza del Flora, e nient'altro che riportare e riportare frasi sue, in un florilegio che sarebbe inno a questa «essenza e verità dell'uomo», «base dell'umanesimo», ch'è la parola. «La parola, primo nucleo d'ogni poesia, è verità. La menzogna che simula la parvenza della verità non è parola, ma la sua negazione: l'antiparola» — tesi in proprio del Flora, e a lui molto cara.

Spirito estremamente indipendente, non asservito ad alcuna delle troppe camarille che infestano la repubblica delle lettere, egli nega l'affermazione di certa critica moderna, che la poesia debba essere breve; e la nega per *reductio ad absurdum*: «La conseguenza diretta di una simile teoria sarebbe la brevità ultima dell'interiezione, suprema poesia che coinciderebbe senza residui con l'emozione. Ma l'emozione grezza ed esclamativa non ha nulla a vedere con la poesia». Egli nega o minimizza, del resto, tutta una serie di postulati di cui menano vanto certi criticoni e criticonzoli che si credono *à la page*; e, affermato non a torto che la poesia non è mero trastullo di suoni, mostra sapidamente a quali aberrazioni possa giunger questa «critica delle sillabe»; così come l'idolatria delle «varianti»: «Ho invitato gli scrittori contemporanei: o amici, lacerate le vostre minute, distruggetele: non avrete nulla da perdere».

Già lo Shakespeare aveva definito la poesia una sorta di magia. Per il Flora, «il perpetuo orfismo della parola è una formola che, dopo i grandi inquieti cenni di poeti moderni, assume il mito di Orfeo creatore di civiltà col canto mediatore con canto tra il regno dei vivi e il regno dei morti, non nella magia dei misteri, ma in quello della parola umana sollevata alla regione del canto: un'altezza in cui la perenne poesia e filosofia toccano la più pura essenza della perfettibile *humanitas*». Tutta l'opera di Francesco Flora, di questo eccelso maestro di critica e di estetica, tutta l'opera di ieri e di oggi — e non soltanto questo mirabile libro — è, in fondo, un'articolata dimostrazione di tale originalissimo e quanto mai seducente *leitmotiv*.

Lionello Fiumi

L'annata dei "ricuperi,,

Questo 1954 coll'appena trascorso 1953 saranno definiti gli anni del ricupero? Mentre dalla Germania infatti han continuato ad arrivare alla spicciolata gruppi d'opere d'arte portate via al "seguito" dai tedeschi in fuga, numerose scoperte di opere importanti hanno dato il tono all'attualità artistica. A Genova, per esempio, nei giorni scorsi, una brutta "crosta" del Museo comunale, un "Ecce Homo", che aveva nonostante tutto qualche bellezza, ripulito e restaurato, è tornata a essere una bell'opera del Caravaggio, già ritenuta smarrita o finita in qualche oscura galleria di provincia. Dopo il restauro, la tela è tornata ad arricchire le collezioni genovesi.

A Firenze in un lavoro proficuo di ricerche per curare un adatto catalogo di stampe e disegni di scuola veneta, il prof. Michelangelo Muraro ha scoperto una serie di disegni del Guardi e del Canaletto, restata ignorata, o per lomeno non ancora studiata per arrivare alle ultime attribuzioni.

A Roma poi, scoperte, ricuperi, nuove attribuzioni si sono seguite senza cessare mai. Non poche scoperte intanto sono state fatte durante la rimozione di alcuni altari di legno negli appartamenti papali del Vaticano; diversi affreschi del XV sec. son tornati in tal modo alla luce. Nei dintorni cittadini, gli archeologhi han ritrovato Feronia, e continuando negli scavi di Vejo, è stata miracolosamente ricuperata parte del braccio del famoso Apollo di Vulca, che arricchisce d'un singolare moto il corpo della statua al Museo di Villa Giulia. Ritrovamenti importanti infine si sono avuti a Pesto durante i nuovi lavori di scavi (otto stipi votive che facevan parte del tempio di Era, cariche o meglio sovraccariche di ex-voto fra cui infine una statua bellissima, di terra cotta policromata, già finita nel nuovo museo pestiate); altri nei dintorni di Agropoli (una necropoli greca del VII secolo avanti Cristo, che successivamente divenne necropoli lucana e italica nel V secolo, quando le salme vennero rimosse per utilizzare le tombe a cassetta); in Sicilia, alla Spina, a Luni e altrove gli scavi han dovunque dato notevolissimi risultati.

Le ultime novità sui "ricuperi" riguardano tutto il gruppo di 50 opere che il maresciallo Goering trasferì clandestinamente in Germania fra le quali figurano sei grandi gruppi di Luca e Andrea della Robbia, un presunto "autoritratto" del Botticelli, due ritratti grandi del Carpaccio, una Venere e Marte del Veronese, la Madonna dell'Umiltà di Masolino da Panicale, vari fondo oro senesi assai importanti, una vasta tela di Sebastiano Ricci, sculture lignee toscane singolarmente rare, un bel ritratto di Rosalba Carriera, un Ritratto di Gentiluomo di Sebastiano del Piombo, ecc. A questo gruppo seguirà successivamente l'ultimo lotto di nostri capolavori emigrato in Germania, facente parte della collezione di Hitler (vi sono vari Tiziano, Raffaello, Veronese, Tintoretto, ecc.).

Altro notevole ricupero è oltre il Caravaggio di Genova (si tratta di una bella tela, "Ecce Homo" attribuita finora come "copia" dello stesso Caravaggio al modesto Lionello Spada) ora esposto a Palazzo Bianco, quello dei due "testoni che cantano" del Giorgione, al Museo di Villa Borghese. Per entrambi questi fortunati ritrovamenti, è stato sommamente importante il giudizio di Roberto Longhi, che ha messo sulla via della ripulitura e del restauro le pitture dando l'avvio a più precise attribuzioni.

Non si può trascurare nemmeno l'attribuzione definitiva delle tavole di Antonello da Messina già nel Museo di Palermo, ripristinate ed esposte alla Mostra della pittura siciliana alcuni mesi fa. (D'interesse il catalogo dell'esposizione medesima, curato da Giorgio Vigni e Giovanni Carandente).

Come si vede l'annata è già carica di ottime cose. E speriamo che non sia detta ancora l'ultima parola.

Renato Giani

● E' in corso di stampa, per i tipi delle Edizioni «Il Canzoniere» (Roma) una nuova raccolta di liriche di Alberto Frattini, dal titolo *Speranza e destino*. La silloge ha una prefazione di Corrado Govoni.

● La Polonia partecipa ufficialmente alla XXVII[a] Biennale di Venezia. L'annuncio ne è stato dato in questi giorni dal governo della Repubblica di Polonia, che ha nominato commissario per la propria sezione il prof. Juliusz Starzynski.

● Alla XXVII[a] Biennale parteciperà anche il Portogallo, che sarà ospitato in una sala del padiglione centrale. Ad allestire il padiglione dello Stato di Israele è stato riconfermato il prof. Eugene Kolb, direttore del Museo di Belle Arti di Tel Aviv, già Commissario d'Israele dal 1952.

● Le mostre che si son tenute finora nel padiglione degli Stati Uniti d'America alla Biennale di Venezia, erano organizzate a cura della Grand Central Art Gallerie di New York, fondatrice e proprietaria del padiglione. Ora l'organizzazione della sezione nordamericana sarà assunta dal Museum of Modern Art di New York, la più importante istituzione culturale americana per l'arte contemporanea. La partecipazione alla XXVII[a] Biennale sarà curata personalmente dal dott. René D'Harnoncourt, direttore del Museum of Modern Art.

● Nelle tre Biennali del dopoguerra, il padiglione del Belgio è stato costantemente uno dei maggiori elementi d'attrazione per la critica e per il pubblico dell'Esposizione.

Le memorabili mostre retrospettive di James Ensor e di Constant Permeke, le mostre degli altri maestri della scuola di Laethem Saint Martin, le mostre di Paul Delvaux, di Fritz van den Berghe, di Frans Masereel ecc. hanno avuto la più vasta eco nel mondo culturale.

Quelle mostre erano state organizzate dal prof. Emile Langui, consigliere per le Belle Arti al Ministero della Pubblica Istruzione del Belgio.

Viene ora annunciato che al prof. Langui è stato riconfermato dal suo governo l'incarico di organizzare la partecipazione belga alla XXVII[a] Biennale in qualità di Commissario. E già si profila uno degli aspetti più interessanti dell'Esposizione. Il prof. Langui infatti, accogliendo le linee generali del programma tracciato per la XXVII[a] Biennale dal Comitato internazionale degli Esperti, ha orientato l'organizzazione della sezione belga intorno al tema: l'arte fantastica nel Belgio da Jeronimus Bosch a René Magritte. Nel padiglione sarà inoltre accolta anche una rappresentanza delle più giovani forze dell'arte belga.

Centenario di Beloch

Nessuno parmi abbia rammentato, nemmeno nella nostra Italia che gli fu seconda e, dopo la guerra mondiale, unica patria, il centenario di Giulio Beloch — nato il 21 gennaio 1854; dal 21 gennaio 1879 professore all'Università di Roma, e qui spentosi a febbraio del '29.

Un secolo dalla nascita; e appena venticinque anni dalla scomparsa d'un Maestro che, nella successione cronologica nostro contemporaneo, ci è, insieme, vicino e remoto; e merita e attende, comunque, massime dagli eventuali suoi centenarii celebratori (non vorrei essere il solo...), di essere giudicato da storico. Dunque, con quella distanza partecipe, e quella, se l'espressione mi fosse consentita, quella vicinanza distaccata con cui — suo malgrado — si giudicano i predecessori, precursori e maestri del medesimo Beloch.

A tale opera di giustizia, cioè d'intelligenza storiografica, tanto più dovrebbesi provvedere in quest'anno commemorativo, quanto più si rischia d'usare a Beloch il torto d'uno scadimento, epperò dell'incomprensione e dell'ingiustizia: quanto più va divenendo consuetudine, da lui medesimo, del resto, favorita, di trattare dell'opera d'uno storico secondo i nostri usi e comodi pratici ed immediati; dunque, in base alla possibilità maggiore o minore che i volumi della *Storia greca* ci consentono, di «verificarvi» speditamente un fatto e una data, di controllarvi particolari cronachistico-genealogici, di rinfrescarvi la conoscenza manualistica d'un episodio, o di trovarvi qualche rinvio bibliografico.

Ancor nell'ultima, e non certo peggiore, *Storia greca* (nonostante certe severe critiche, almeno in parte non immeritate, del mio amico Bickerman), l'opera di Beloch vien elogiata soprattutto perchè «unentbehrliches Hilfsmittel der Forschung» che è giudizio contradditorio, filologico e, non se ne dispiaccia il Bengtson, iniquo. La stessa struttura verbale in cui il giudizio si articola, infatti, legittima, o suggerisce un'interpretazione non solo strumentale, ma temporale e contingente, del libro di Beloch: quasi, dunque, che la «ricerca» scientifica possa, domani, far a meno d'uno strumento di lavoro, dal quale non saprebbe, oggi, prescindere. Non nego che Beloch solesse giudicare così d'altrui e fosse rassegnato, o potesse, pertanto, rassegnarsi, a vedersi giudicare così. Troppe volte nelle sue pagine s'incontrono quegli assurdi e significativi commenti a libri «molto invecchiati», non più oltre rispondenti e bastevoli alle moderne esigenze della scienza, o bisognosi di rinfrescamento, riedizione e restauro. Ma nego che per tale via ed in tal guisa si possa intendere la storia della storiografia, e individuare il luogo che in essa detengono gli storici e i loro libri, ciascuno un assoluto, un'esistenzialità intramontabile, sottratta alla materialità dell'invecchiare o del decadere. Vorremmo ricostruire, o, peggio, sostituire il Partenone diroccato o la Vittoria acefala di Samotracia? E non sarebbe altrettale irriverenza *svecchiare* Beloch e Mommsen, o metterli da canto, pensionarli e dimenticarli, perchè «invecchiati»?

Nè la *Storia greca*, o i minori scritti del Beloch, anche la tanto discussa e storiograficamente quasi inattuata o fallita *Storia romana*, sono, del resto, invecchiati; punto, per chi sappia leggerli, e non usi ad essi l'ingiuria suprema della nera valutazione «manualistica», dell'*Hilfsmittel* enciclopedico (quand'anche non si nega, naturalmente, l'utilità, della *Storia greca* soprattutto, col suo ricchissimo apparato filologico, altresì nell'ambito del lucido «orientamento» e della pronta «consultazione»). Invecchia, unicamente, la filologia, il cosiddetto «metodo», cioè un sistema preconcetto e dottrinario di «critica delle fonti», avulso dalla realtà dell'antica e moderna storiografia (nè qui pure si nega, d'altronde, che in tal senso deteriore Beloch medesimo concepisse, almeno talvolta il proprio mestiere). Storiografia e storia, invece, non invecchiano mai; e invecchieremmo noi se non sapessimo, leggendo i nostri più e men remoti predecessori e maestri, intendere l'opera loro, le guise genetiche della loro meditazione e il nesso dialettico che quella unisce e serra alla nostra.

La vitalità perenne dell'opera di Beloch si rivela, però, ed opera efficace, solo qualora la si reimmerga nelle contingenze e condizioni ambientali e creatrici dello storiografo, al quale di buon grado eventualmente perciò si perdonano le insufficienze erudite, la documentazione non «aggiornata», gli errori di fatto, che successive scoperte o interpretazioni permettano di assodare nel suo contesto. Un lettore, che sia, esplicitamente od implicitamente, critico editore del libro, opportunamente può avvertire in proprio, od essere avvertito, di tali minori ed esteriori modifiche; e qui commisura, insieme, il cammino percorso, la distanza prossima e remota, che è propriamente non di tempo, ma di spirito cioè di metodica e di problematica, di formulazione dei problemi storici e d'interpretazione del reale.

Ora una siffatta lettura metodica della *Storie* del Beloch ha in primo luogo il merito di rivendicarne l'intrinseca originalità sostanziale di contro ai filologici esaltatori, che in verità ne sono i più veri, anche perchè inconsapevoli, nemici. Quando, peraltro, la si affranca dall'assai dubbia ed equivoca lode dell'*Hilfsmittel*, altrettanto giova ridurre, o addirittura negare, la lode (cui è per esempio ben naturale non si sapesse sottrarre il nostro maestro De Sanctis) dell'*originalità*, quasi si trattasse d'un *unicum*, e non se ne potessero, epperò dovessero, rintracciare gli elementi genetici e le tendenze ideali nella ***humus*** italo-germanica dei tre decenni fra le due unità e il nostro secolo.

La stessa polemica in favore dell'imparzialità «astronomica» della storiografia e il dibattito pro e contro il «sociologismo» antifilologico di Guglielmo Ferrero, in verità «falso scopo» dell'insorgente «nazionalismo» alla Pais (cui Beloch aveva pur dedicato, come a «caro amico», il secondo volume della *Storia greca*, e che si apprestava, non di meno, a capeggiare il dilagante movimento per toglierli poco di poi, col pretesto dell'atmosfera e psicosi di guerra, la cattedra di Roma, mostrano, a prescindere da ogni penosa «attualità» dell'episodio, il carattere tipicamente ottocentistico-*éclairé* di questa storiografia. La quale, pertanto, se, da un lato, si ricollega ai tentativi, anche d'un De Sanctis, d'un Correnti o di un Amari, per dare all'Italia, grazie all'esempio e al viatico del «metodo tedesco», una cultura «moderna», cioè adeguata ai tempi, ed ai compiti del nuovo Stato, per altro verso riflette le coeve tendenze della Germania bismarckiana, unitaria «realistica» ed anti-classicista; quella Germania in cui solitaria e presàga sonava la voce di Nietzsche o d'altri desolati e delusi paladini d'un vecchio, o nuovo, umanesimo, e dove, invece, accennavano a conseguire i propri trionfi, nella pratica non meno che nella storiografia, nella medesima storiografia del Beloch, il miraggio pericolosissimo della *Grosstaaterei*, il pregiudizio numerico, al quale Beloch soggiacque, nella prolusione lipsiense, all'antivigilia della guerra, il congiunto razzismo, e le altre melanconiche amenità di questo nostro insanguinato Novecento.

Quanto più si allontana nel tempo l'opera del Beloch, che malamente si vorrebbe immettere nel sentiero del nostro secolo, solo perchè la riedizione della *Storia greca* terminò nel '27, e suoi scritti postumi, antichi e recenti, continuarono a uscire, o ad essere tradotti, fino alle soglie dell'ultima guerra, tanto più si restaura, ambientandola nella storiografia ottocentesca, fra il morire del neoguelfismo e la rinascita dell'idealismo crociano, la fruttuosità non caduca del travaglio d'un uomo, i cui connotati perciò non dovrebbero punto smarrirsi e immeritamente sparire nell'impersonalità generica del «manuale».

Ma, fin quando non sia scritta, e per parte nostra siamo appena agl'inizii, questa storia della filologia e cultura classica d'Italia e Germania fra il '70 e il '900, ogni commemorazione centenaria del Beloch probabilmente rimarrà sfocata e sterile, quand'anche stupisca non l'abbia ancora comandata agli immemori la gratitudine dovuta a un Maestro.

Piero Treves

● L'American Academy of Arts and Letters, fondata nel 1904, è costituita di non oltre 50 membri, nominati a vita tra le massime personalità della cultura americana. Tra i letterati che ne fanno parte sono William Faulkner, John Dos Passos, Robert E. Sherwood, Thornton Wilder Carl Sandburg.

● La «Dante» di *Città del Messico* ha intensificato la sua attività scolastica organizzando i seguenti corsi: quattordici di lingua italiana, due di letteratura, uno di latino, uno di storia dell'arte italiana, uno di disegno e pittura, uno di storia della musica italiana, uno di canto e uno di stenografia. I corsi sono frequentati, complessivamente, da 516 allievi.

● Un ciclo di conferenze dantesche, concernente la lettura e il commento di ventisei canti dell'Inferno, è stato tenuto a *Dortmund* dal dott. Potthoff. Il Comitato locale ha pure organizzato conferenze di cultura varia, corsi d'italiano e proiezioni cinematografiche.

● Il Comitato Organizzatore della Mostra di «Quattro Maestri del Primo Rinascimento» si è riunito in Palazzo Strozzi presenti il Presidente Mario Salmi, ed altri autorevoli storici dell'arte, l'Assessore Piero Bargellini in rappresentanza del Sindaco di Firenze, il Soprintende alle Gallerie, i Presidenti degli Enti Turistici ed altre personalità ed ha deliberato che la Mostra di Quattro Maestri sia inaugurata entro aprile.

La Mostra come è noto raccoglierà dipinti di Paolo Uccello, Andrea del Castagno, Domenico Veneziano, Piero della Francesca.

Una piccola sala introduttiva sarà dedicata a Masaccio in omaggio al grande precursore.

Una regolare serie di visite sarà organizzata ai luoghi di Firenze, Arezzo, Sansepolcro e Monterchi dove si trovano affreschi e altre opere inamovibili di questi grandi Maestri.

● Il ciclo di letture dantesche, promosso anche quest'anno dal Comitato di *Cagliari*, è proseguito a cura delle prof.sse Ines Corona e Evelina Sanna e del prof. Francesco Alziator, i quali hanno commentato, rispettivamente, i canti VII, VIII e IX del Purgatorio. Il Sottocomitato Femminile ha organizzato da parte sua, una lettura di poeti italiani e stranieri.

● La prima manifestazione culturale promossa dalla «Dante» di *Lucca* per l'anno 1954, ha avuto luogo con una lettura dantesca, tenuta dal prof. Raffaele Spongano sul III canto dell'Inferno. Prima della conferenza, il presidente del Comitato, prof. Mansueto Lombardi Lotti, ha rievocato con nobili parole la figura del prof. Luigi Ricci.

● Nel corso di un ricevimento offerto dalla «Dante» di *Palermo* a una comitiva di soci dei Comitati di Klagenfurt e di St. Veit Gian, il dott. Aldo Bertuzzi, nel porgere il saluto del Comitato di Palermo, ha sottolineato l'utilità dello scambio di visite turistico-culturali tra i Comitati italiani e i Comitati esteri.

SCRITTI DI BARBANTINI

Molti uomini, di quelli che hanno operato ed operano nel campo dell'arte come ideatori di mostre, appassionati custodi di tesori artistici ed anche critici e scrittori di saggi, racchiudono le loro qualità migliori nella stessa operosità, nella felicità delle idee organizzative, nel gusto spontaneo e nell'entusiasmo con cui affrontano spesso gravi risponsabilità ed amarezze pur di dar corpo ad una naturale tendenza artistica dalla quale, del resto, l'arte e gli artisti ricevono innegabile vantaggio. Ma nell'abitudine a considerarli nella attiva e quotidiana operosità, sempre presenti là dove ci sia da sottolineare e valorizzare un periodo storico lasciato in ombra, si finisce col dimenticare, troppo spesso, ciò che essi confidano alle pagine dei loro scritti i quali, per essere prevalentemente d'occasione od episodici o, più ancora, perchè raggiunti e superati dalla stessa vitalità organizzativa del loro autore, possono sembrare forme secondarie del loro ingegno.

E' perciò molto utile, quando la sorte ci sottrae questi appassionati intendimenti e amatori d'arte, cercare di ricostruirne gli aspetti raccogliendone anche gli scritti sparsi nel tentativo di riconoscerli anche attraverso le pagine che talvolta rivelano idee e propositi, concetti e convinzioni critiche non comuni, soprattutto perchè maturati nella quotidiana comunanza con i problemi dell'arte e della cultura.

Nino Barbantini è una delle figure più tipiche in tal senso, e dobbiamo essere grati alla « Fondazione Giorgio Cini » il mirabile centro di vita in San Giorgio Maggiore di Venezia, per averci offerto in quasi quattrocento nitidissime pagine e in edizione elegantissima, a cura di Dino Damerini, con una « premessa » di B. Berenson, una raccolta di « scritti d'arte inediti e rari » che spaziano nei più vari campi, dai maestri del Rinascimento (con Tiziano, Veronese, Tintoretto, la pittura Ferrarese e Bramante) alla pittura dell'Ottocento, al saggio su « Baudelaire critico d'arte, a quei « Codicilli » alle Biennali, frutto dell'interesse vivissimo dell'autore per una istituzione alla quale, anche come critico militante, egli fu in vario modo legato.

In questi « codicilli » anzi, vi sono pagine tra le più sintomatiche; quelle sui Gino Rossi, su Medardo Rosso e gli impressionisti, che, con l'ampio studio sulla « pittura italiana dell'Ottocento » costituiscono il contributo più saldo offerto dallo scrittore alla critica artistica.

L'ampia « prefazione » che Gino Damerini ha dedicato alla raccolta, commentata, in fondo al volume, dalla cronologia degli scritti, vale come profilo dell'autore a cui Venezia e l'Italia debbono sinceramente alcune delle più fortunate iniziative nel campo artistico: primissime quelle « mostre di Ca' Pesaro » che costituirono un coraggioso e intelligente esempio di come si possono presentare al più vasto pubblico i grandi artisti senza perciò dimenticare il più ristretto ed esigente gruppo dei conoscitori e dei critici, sempre in agguato per sorprendere difetti e manchevolezze in così pericolose rassegne.

Attraverso le pagine del Damerini, scritte con sincera amicizia e limpido giudizio, noi ci accostiamo alla figura di Nino Barbantini con maggiore intimità perchè ben pochi ne conoscevano la precoce formazione culturale e la determinante passione artistica da riportare al lontano 1907, quando, appena laureato in legge, dalla natia Ferrara (dove si era nutrito di quel caldo lievito intellettuale sempre vivo nella città degli Estensi) giunse a Venezia, naturale campo delle sue molteplici attività.

Furono soprattutto quelle mostre d'arte contemporanea tenute a Ca' Pesaro per sua iniziativa che, fino al 1919 dettero la misura d'un gusto rinnovato e pronto e segnarono nel mondo artistico veneziano e (quindi italiano) un punto di partenza per un più libero e spregiudicato incontro con le nuove energie: oggi, abituati nelle Biennali a trovarci di fronte alle manifestazioni internazionalmente più accreditate come d'avanguardia, non ripensiamo a quale responsabilità doveva assumersi allora un critico che si proponesse di valorizzare, accanto ad una tradizione ottocentesca tutt'atro che disprezzabile, anche le giovani forze quasi sempre ricche di nuove possibilità, ma talvolta scomposte e tali da suscitare polemiche e proteste a non finire.

Comunque, dal 1909 in poi fu Nino Barbantini a scovare da loro isolamento gli artisti più validi della nuova generazione e, sempre con maggior fiducia, essi si strinsero attorno a lui: bastano i nomi a dimostrare con quanta perpsicacia egli ne sapesse valutare le qualità. Tra essi, infatti, molti sono quelli che oggi consideriamo « maestri » dell'arte contemporanea italiana. C'erano già allora: Umberto Boccioni, Felice Casorati, Tullio Garbari, Arturo Martini, Giorgio Morandi, Pio Semeghini, Umberto Moggioli, Gino Rossi.

A quest'ultimo, che gli fu amico fraterno, il Barbantini dedicò uno scritto che è tra i più commossi del libro. Le sue pagine rievocano quindici anni di affettuosa consuetudine con l'artista geniale, tragicamente strappato dalla follia alla ribalta dell'arte contemporanea. E il « Colloquio » come egli lo chiama, con quello che fu l'artista pieno di impeto giovanile e di eccezionale talento, si svolge attraverso brani di lettere del pittore che sono tra le testimonianze umane più dolorose e profonde offerte dall'agitato mondo degli artisti moderni: lo scrittore ritorna, con la mente ai primi tempi di vita del « gruppo » di Burano, periodo « beato » di pura creazione artistica, in cui i pittori venivano a cercare con spontanea semplicità quella calma suggestiva che emana in modo misterioso da quell'ambiente di favola. C'era Umberto Moggioli, il luminoso e forte pittore dei controluce, impressionista a suo modo, ma ricco di personalissima vena, morto troppo presto nel 1918 e che ancora attende una bella e completa mostra personale che ne faccia misurare, in tempi così sofisticati per la pittura, il puro e schietto valore e l'intensa poeticità; c'erano Luigi Scopinch e Gino Rossi, reduce in quei giorni da Parigi e dalla Bretagna dove aveva dipinto alcuni dei suoi paesaggi più significativi: quei paesaggi che egli pregava il Barbantini di vendere anche a poco, in una lettera del 1913: « Del Gian ti avrà portato quelle due o tre cose mie fatte molto tempo fa. Non valgono gran che, lo so, all'infuori di quella piccola marina bretone dove vibra molto della mia sensibilità. Se potrai venderle a qualche tuo amico per poco o pochissimo, sarò contento... ».

Ma la fine di questo scritto, che ci parla della pazzia del pittore, ci fa salire un nodo alla gola perchè, senza che lo scrittore lo voglia, sembra un rimprovero alla sordità di tanti che, pur avendo accanto l'artista, non ne avevano compreso il reale valore. Negli ultimi tempi Gino Rossi si aggirava per le strade come un merciaio ambulante: « Prima di quelle giornate orrende, che si sentiva minacciato e aggredito da ogni parte e si asserragliò in casa con la madre atterrita, e ci restò due giorni senza pane, finchè sfondarono l'uscio e lo trascinarono al manicomio, s'era visto Gino Rossi, il pittore italiano più originale e più santo di allora, vender calze e carta dal lettere, stralunato e stracciato, per le fiere dei villaggi ».

Da tutti gli scritti del Barbantini, alcuni dei quali potranno sembrare, a qualche palato difficile, non troppo meditati al lume d'una determinata posizione estetica, ma piuttosto occasionati da felici intuizioni o da spontaneo calore per l'arte, traspare sempre la sua personalità singolare di uomo di gusto e di pronto e disinteressato amico degli artisti: in lui fu presente e vivo uno spirito che amò concretarsi in quelle iniziative che comunque giovassero alla conoscenza dell'arte di ogni tempo così fu quando diresse e ordinò il Museo d'arte Orientale o curò la sistemazione di tante collezioni artistiche, tenendo sempre presente l'attrattiva che l'arte deve suscitare nel visitatore.

Negli ultimi tempi, quando ormai la lunga e varia esperienza aveva affinato e approfondito la sua cultura in una forma di moderno umanesimo, Nino Barbantini si dette con l'antico entusiasmo al restauro e alla sistemazione dell'Isola di San Giorgio Maggiore, dove andava sorgendo la « Fondazione Giorgio Cini ». D'accordo con la Sovrintendenza ai Monumenti e gli uffici tecnici, egli moltiplicò la sua fervida operosità che giunse a dare l'impronta più chiara ed equilibrata a quell'insieme di architetture e di spazi nei quali vive e palpita un complesso eccezionale di iniziative della più alta umanità e spiritualità.

A questo punto il suo cuore, che davvero aveva palpitato per gli artisti, si arrestò: ma egli lasciava dietro di sè una durevole traccia e un grande esempio del quale gli scritti d'arte ora raccolti sono la più intima testimonianza.

Valerio Mariani

DOCUMENTI
SULLA GIOVINEZZA DI SVEVO

9.

Come se di questi contrasti non ve ne fosser giornalmente ed in tutti i paesi del mondo! ».

Il resto dell'articolo sta tra la negazione e qualche indulgente moto d'ironia, della maniera ben nota a chi conosce lo spirito sveviano.

L'uomo che si cela dietro i volto di E. Samigli è il meno imbarazzato critico che si possa immaginare; ed insieme il meno polemico. E come il più sovente toglie, sfronda ed esamina, così, quando sente di dover *aggiungere*, lo fa senza risparmio. E' indubbo che Olindo Guerrini nel 1883 non potesse essere accettato senza quelle riserve dietro cui egli stesso causticamente si trincerava per lasciare al suo spirito bizzarro qualche ennesima, calcolata scappatoia. Il giovane Samigli, invece, gli va incontro con la mano tesa, senza civetterie, per affermare:

« Olindo Guerrini tra' letterati italiani è il più sciolto, il meno imbarazzato ed è quello che possiede in sommo grado l'arte di sapersi far leggere. La sua prosa pare parlata bene e a chi legge sembra di essere con l'autore, che gli discorra, senza posa, senza che lasci travedere dal suo volto alcuno sforzo per pensare, o tutt'al più talvolta è forse visibile soltanto al lettore diffidente, quello di nascondere lo sforzo che necessariamente per giudicare certe cose bisogna fare ». (« *Brandelli* » di *Olindo Guerrini*, ne *L'Indipendente*, 26 settembre 1883). Si capisce donde possano derivare certe simpatie verso altri autori contemporanei, tenendo presente questo elogio. Attraverso Guerrini, Svevo illustra praticamente il suo ideale del letterato moderno, in modo non diverso da come, più tardi, sia pure con maggiore consapevolezza e macerazione critica, doveva apparire a Serra, dietro i ritratti di un Anatole France o di un Severino Ferrari, un certo tipo di *lettore* attento della vita e del costume letterario.

Ma, è certo, nello stendere la rete dei suoi interessi, il nostro *causeur* amava vedere spesso i suoi pesci guizzare, e talvolta boccheggiare. Sono sintomatici, al riguardo, due articoli d'argomento teatrale: *Il Pubblico* (2 ott. 1883) e *Una commedia in lingua impossibile* (2 apr. 1884) ambedue apparsi nell'*Indipendente*. Nel primo, analizzando il fenomeno del gusto delle platee al quale va a rimorchio l'ispirazione degli autori, dietro l'esempio di Paolo Ferrari e di Torelli, scaduti via via artisticamente quanto più venivano applauditi, non si tarda a scorgere il sacrosanto principio che uno scrittore serio debba fare a meno del plauso corrente. (« Il pubblico è di sua natura corruttore, ed il contatto continuo in cui vengono specialmente da noi portati autore e spettatori non può essere che fatale all'arte ») (21). Il secondo, dedicato al professor Policarpo Petrocchi, erudito famoso ed autore di una commedia *sui generis* della quale Svevo ammira, in fondo, lo spirito nuovo senza commuoversi eccessivamente ai risultati, affronta un problema analogo, basato questa volta sul rovescio della medaglia: cioè se si possa scrivere un'opera già in partenza destinata ad esser compresa, e magari malcompresa, da pochi. (« Se il professor Petrocchi merita compianto si è soltanto quale autore di una commediola fatta con intenzioni che la resero di rappresentazione difficile »). Dopo aver analizzato la condotta del lavoro e la qualità dei personaggi, Svevo alla fine si chiede: « E' il nostro teatro tanto ricco da poter rifiutare con disprezzo questa commedia? O forse non si fa un torto al buon senso del pubblico asserendo che egli la rifiuterebbe? ». Domanda, quest'ultima, che lascia capire, allusivamente, il conto nel quale erano da lui tenuti i commediografi contemporanei, ai quali, in sostanza, egli preferisce il pubblico, col suo « buon senso »: giacchè essi che dovrebbero educarlo mercè una produzione migliore si son fatti schiavi di un concetto immobile, e perciò improduttivo, della sua funzione.

Il punto in cui s'incrociano chiaramente ammissioni e disdegni, in un gioco tutto personale di gusto, è naturalmente il romanzo francese. Non considerando i giudizi sparsi, egli esamina in particolare tre romanzi veristi: *La gioia di vivere* di Zola, *La vocazione del conte Ghislain* di Cherbuliez e *L'immortale* di Daudet (22). Sono tre momenti pieni della sensibilità critica di Svevo. Si noterà per prima la freschezza del dettato, senza sospensioni o mezze tinte. Egli va diritto allo scopo che è di giudicare il risultato artistico, dopo aver chiarito al lettore la trama, l'impostazione dei personaggi e l'ambiente dove i fatti si svolgono.

Per quanto riguarda il libro di Zola, si scusa in anticipo di non poterlo riassumere. E qui dà un primo giudizio felice, che varrebbe per tutta la produzione narrativa di Zola: « I fatti che Zola presenta non hanno altra importanza che quella derivante loro dall'insieme; da un tutto organico che si distruggerebbe, separando o abbreviando ». E' come dire che l'arte dello scrittore francese non resiste alla scomposizione analitica o per lo meno non si può misurare da essa? Certo, nella successione degli avvenimenti sta il difetto medesimo, quel carattere deterministico e dialettico, del romanzo zoliano. E dunque il nostro critico si accinge all'analisi dei personaggi, verso i quali prova molto interesse. Schematizza il carattere di Paolina. A lei penseremmo, se non fossimo avvertiti differentemente, come ad una lontana ispiratrice dell'Angiolina di *Senilità*. Ascoltate quest'analisi assai vicina alla materia del secondo romanzo sveviano:

« Il cugino Lazzaro accanto ad essa freme e si dispera, guardando le stelle, pensando all'infinito; ella le guarda tranquilla e con curiosità ma non prova lo straziante sentimento della propria nullità. Gli ammalati, quelli senza rimedio la trovano attiva e amorevole; quando si avvede che non può più soccorrere non si dispera e forse pensa sarebbe meglio che fosse altrimenti, ma è così. Quando il cugino Lazzaro dice: Invecchio, ella risponde: Io mi sviluppo. Il suo sviluppo fisico le procura acri gioie come di lotte vinte... ».

Ma, nonostante un carattere « così conseguente così forte », il romanzo a Svevo non sembra riuscito. E le ragioni che adduce sono davvero interessanti. « Questa gioia di vivere astratta essa stessa vera protagonista del romanzo; questa gioia di vivere che viene generalizzata dimostrandola in un'esistenza tanto vuota di soddisfazioni personali quale è quella di Paolina, sembra una logica consigliata al lettore, un insegnamento morale ». E se prima ha dichiarato che « lo scopo del romanzo è veramente di tesi e di polemica »; ora precisa: « Polemico è lo scopo del romanzo perchè il carattere di Paolina ha delle grandi somiglianze con quello di Zola stesso.

Continua. **Giacinto Spagnoletti**

(21) Non conviene dimenticare una citazione dal Costetti (*Confessioni di un autore drammatico*, Zanichelli, 1883) che cade nell'articolo, ma è paradigmatica della sorte di Svevo scrittore che dovrà rassegnarsi alla oscurità per oltre trent'anni. « Quando una data forma d'arte teatrale è in voga, per essa non sono che trionfi; per ogni altra, insuccessi, o tepidezza d'accoglimenti ».

(22) Gli articoli uscirono rispettivamente l'8 marzo 1884, il 13 giugno 1888, e il 26 luglio s. a.

Il giardino come architettura

Gl'inglesi sono sempre stati teneri per i giardini; teneri, si vuol dire, in misura tutt'altro che platonica: si dica **anzi, veemente, fino a una certa esaltazione romantica.** *I motivi sono complessi e palesi: manipolarsi un ambiente in cui prevalga l'esuberanza di una* **natura ridondante e prolifica**, *quale correttivo alla loro natura scolorita e ingrata; rivestire di una dignità appariscente le forme rudimentali che li circondano; escogitare incentivi alla socievolezza, promiscuità, commerci mondani. E proprio questa inveterata passione per i giardini è tuttora visibile nel Surrey, nel Kent e in altre regioni dell'Inghilterra. Segno che il giardino costituisce per loro l'abbellimento più ambito di una residenza campestre, e per ciò stesso la più esplicita, palpitante e comunicativa architettura.*

Nel giardino un inglese ritrova un sollievo fisico, oltrechè spirituale, e si sente quasi partecipe della vita vegetale di cui fiuta la misteriosa capillarità. Noi, per contro, riduciamo tutto ciò a un'esperienza puramente ricreante e contemplativa, o tutt'al più a un anelito **panteistico.** *Si capisce come essi, nel loro indefesso vagabondare, siano andati esplorando gli esempi più celebrati, e vi si siano soffermati, e li abbiano* **studiati a lungo.** *Non sorprenderà quindi* **di asserire** *che i più tenaci cultori dei classici giardini italiani siano stati gl'* **anglo-sassoni.** *Certo: questi ornamenti conservati dalla storia sono un'attrattiva di un ordine artistico tutto parti***colare. L'assieme della** *villa e del suo accessorio circostante sembrerebbe trascendere il particolarismo delle vegetazioni; e tuttavia gl'inglesi non hanno* **mai cessato di occuparsene.** *Lo attesta ancora, se ci fosse bisogno di dimostrarlo, un libro fortunato uscito nel 1925, e recentemente ristampato:* Giardini Italiani del Rinascimento (1). *Per di più esso è compilato in una consape***volezza che ci sorprende:** *si presenta come testo sussidiario per gli studenti d'architettura inglesi e francesi, a giudicare dal testo bilingue, così acutamente informativo. E' un libro di piccola mole; ma è ricchissimo d'immagini, di grafici e planimetrie.*

Naturalmente nel soggetto emergono per prima cosa i grandi artisti del nostro Rinascimento che idearono nel loro estro inventivo gli schemi di quelle dimore accoglienti. Vi si discute precipuamente lo stile dei ritagli panoramici che l'uomo volle rivestire di caratteristiche insigni. E' interessante, a proposito, rilevare come il giardino d'arte italiano abbia subito la stessa evoluzione del Rinascimento letterario, sorgendo e sfolgorando in tutti i suoi attributi durante il XVmo secolo già giù sino a tutto il XVImo; e nei tempi successivi, sempre a considerarlo come fatto creativo, conseguente, graduale decadenza, negligenza e sfacelo.

Il capitolo « Architettura dei giardini » con cui si apre il volume enunzia i criteri estetici che informano la costruzione degli eremi di campagna dei signori dell'epoca: ed è una successione di nomi dei grandi artisti che vi collaborarono: da G. B. Alberti, all'Ammanati, a Michelangelo, al Vignola. Quindi si passa all'analisi spaziale dei giardini nei loro rapporti con la vita dell'uomo. Il giardino era il ritrovo seducente arricchito dalla stagione, e provvedeva l'ideale soggiorno per un periodo di vacanza. Era insomma l'arengo della mondanità e dello svago. L'artista lo aveva realizzato facendolo aderire per sommi capi alla configurazione del paesaggio. Bastava una prospettiva di alberi fronzuti e austeri per rendere il senso scenico della ricreazione e relativa suggestione di lontananze. E le materie prime? Acque, pietre e sempreverdi. Questi tre elementi furono gl'ingredienti imprescindibili del classico giardino italiano. Il pino e il cipresso ci aggiunsero attributi di estaticità e grazia monumentali. Quanto al disegno gli artisti chiamati a realizzarlo, vi si erano sbizzarriti. In Toscana, ad esempio, utilizzarono le scoscenditure e i pendii tramutandoli in gradinate e terrazze, secondo un'espansione di volute orizzontali. Nel Lazio invece divennero panoramici, e quando si trovarono spezzettati e inframezzati ad architetture di pietra, apparvero come città in miniatura. Un po' dovunque, ancorchè non sempre preponderanti, le sculture fanno da sfondo e da quinte animate a ogni eventuale rappresentazione di teatro. I fiori, normalmente, sono assenti, data la loro precarietà. In compenso le spalliere di bosso diffondono sentori agri e amarognoli, e i vasi di terracotta l'olezzo degli arbusti di agrumi. L'acqua è indispensabile ai giardini e deve insinuare la presenza della frescura sia col luccicore, sia col mormorio dei rigagnoli correnti. « La Villa d'Este di Tivoli », dicono gli autori, « che è il più incomparabile dei giardini acquatici, non soltanto rivela un magnifico spettacolo; è altresì un grande organo magghiante ».

Tutto ciò appartiene al passato, mentre il libro vuole illuderci sul presente. Le ville celebri (diciamolo sottovoce) sono ormai in rovina, quando non appaiono rabberciate o mutilate nelle loro architetture originarie. I loro giardini impercettibilmente si vanno obliterando. I tempi in cui viviamo sono negatori di queste bellezze.

Gino Nibbi

(1) Shepherd & Jellicoe, *Italian Gardens of the Renaissance*, London, Alec Tiranti Ltd.

Venezia - L'isola di S. Giorgio Maggiore (XVII secolo)

● La Biennale di Venezia, su parere del Comitato Internazionale degli Esperti, organizzerà per la prossima XXVII Esposizione una grande mostra dedicata a Gustave Courbet, nell'intento di chiarire e approfondire momenti particolari dell'arte dell'Ottocento che abbiano interesse per la storia d'oggi.

Trattative sono in corso con i principali Musei d'Europa e d'America per dare a questa mostra, che dovrà costituire una delle attrattive maggiori della Biennale, il massimo rilievo ad un insieme atto a celebrare degnamente il grande Maestro di Ornans.

GIUSEPPE FATINI, *Vocabolario Amiatino*, Firenze, Barbera.

Il *Vocabolario Amiatino* è una recentissima e benemerita opera di Giuseppe Fatini che, con esso, ai suoi attenti studi nostri poeti cavallereschi del quattro e cinquecento e alla attività di ricerche e di saggi su vari scrittori, condotti sempre con una scrupolosa informazione e una sensibilità non comune, aggiunge un serio contributo alla storia della nostra linguistica dialettale e a quella delle tradizioni popolari della zona amiatina cui lo lega la nascita e affetti ancora cari.

Il *Dizionario* si rivela subito frutto di un ampio lavoro di schedario e d'una revisione delle voci in esso accolte, in funzione non solamente fonetica e ortografica, ma folkloristica che richiama alla molteplice anima del popolo italiano attraverso la sua varietà idiomatica che rinnova l'impegno espressivo degli scrittori italiani di tutti i secoli. Si sa infatti che la vitalità dei dialetti è affidata all'uso fatto da poeti e scrittori comunque legati al proprio idioma. (Nel nostro caso anche il profeta D'Arcidasso ha consegnato alle sue pagine vocaboli e costrutti dialettali; egli così ha rivelato, nelle sue più ispirate visioni, la resistenza del suo dialetto come linguaggio poetico).

La lingua parlata dell'amiatino, per la quale il Fatini accusa il pericolo di una scomparsa graduale e tuttora imminente, viene qui richiamata come parte del patrimonio linguistico dell'Italia dialettale che Clemente Merlo fa ognora oggetto di studio scientifico e proficuo; ma essa offre ancora la possibilità di di una penetrazione dell'anima e della civiltà di un popolo che va cedendo alla parlata comune italiana « perchè — avverte l'Autore — la lettura dei giornali sportivi umoristici e politici, che fino alla prima guerra mondiale erano sconosciuti alla quasi totalità degli abitanti amiatini, la radio, il cinema, il servizio militare, abituano inavvertitamente e lentamente i giovani all'uso di parole che finiscono col prendere stabilmente il posto delle voci locali ». A ciò si aggiunga lo sviluppo delle comunicazioni, nonchè dell'istruzione scolastica e delle letture. Il vocabolo della lingua comune italiana si sovrappone o si sostituisce al vocabolo dialettale il quale va perdendo così la sua efficacia espressiva di cui generazioni e generazioni l'avevano caricato, determinando una sottrazione di linfa anche alla lingua nazionale.

Il *Vocabolario amiatino* del Fatini pone perciò un materiale idiomatico, senza pretese di richiamo in vita, a disposizione dell'indagine lingustica che tenda alla restituzione testuale o voglia stabilire la genesi di un dato linguistico non solo dialettale, ma individuante una determinata scrittura poetica. In questo senso il lavoro dà un serio contributo scientifico alla linguistica e però alla filologia. Infatti i vocaboli riportati sono illustrati come voci vive di un popolo che in esse ha infuso tutto il suo animo antico e nuovo. Di ognuno l'Autore ha fissato l'ortografia e di un buon numero ha riportato la storia del suo particolare senso nell'uso più caratteristico relativo alla tradizione popolare; per cui non sempre può essere accettato il proposito del Fatini d'avere escluso i termini osceni triviali e gergali che meritavano forse, se non tutti, almeno alcuni, di essere trascritti per l'intrinseca loro virtù di sopravvivenza a ogni azione letteraria, grazie alla gelosa spontaneità germinale del volgo. Per questo più ci incuriosisce la lettura di quelle voci che richiamano la vita più ingenua e più antica di quelle popolazioni, come ad esempio: *bucuccin, bruscello, brucchiettu, codarcin, dilica, ferrettu, impagliata, lolla, razza, ricordà, rosolinu, rorò, rotaiòle, sancastro, sdruciarella, sèga bisèga, sembolino, serraglia, tira, tiribattara, vecchia ecc.?*

La cura della grafia poi risponde alla fonetica della pronunzia viva e applica fedelmente quanto è detto nelle *Avvertenze* premesse al libro, il quale è corredato di una guida topografica limitatamente ai paesi che offrono il materiale di studio. Una nota bibliografica esauriente tien conto dei lavori del genere e del materiale linguistico amiatino studiato dal 1867 a oggi.

Così il Fatini, riprendendo il disegno del compianto Vincenzo Longo che aveva dato solo un saggio di lessico dei dialetti dell'Amiata, già pubblicato da Clemente Merlo nell'*Italia Dialettale*, ha potuto compiere un'opera che l'Accademia della Crusca ha creduto di inserire nella sua collezione di *Vocabolari e glossari* come un degno contributo alla conoscenza della linguistica dialettale che costituisce il fondamento per uno studio critico della semantica nazionale.

GIUSEPPE COTTONE

● La Repubblica Federale Jugoslava ha accettato l'invito a partecipare alla Biennale, ed ha affidato l'incarico di organizzare il proprio padiglione al dott. Franc Stele, professore all'Università di Lubiana.

VETRINETTA

BARNABY CONRAD, *Matador*, Bompiani.

La patetica e sfortunata vicenda di Juan Collardo narrata da Blasco Ibanez fu il primo incontro, nella nostra adolescenza, con il mondo pittoresco e cruento, appassionato e brutale, delle corride: poi il lungo saggio di Hemingway (Morte nel pomeriggio) sembrò fare il punto sull'argomento e quasi potevamo pensare di saperne più degli stessi spagnoli; le varie fasi della lotta, i termini tecnici che s'accompagnano alla corrida, la dura vita dei toreri, la volubilità del successo, non ebbero più segreti, per noi: e il capitolo poteva anche considerarsi concluso. Ma dall'America ci arriva il nuovo romanzo d'un nuovo autore, Barnaby Conrad, e al centro della vicenda è ancora la vita d'un torero. E', anzi, più esattamente, la storia d'una corrida, l'ultima corrida d'un famoso torero, Pacote, alla vigilia di mettersi, per così dire, in riposo: e il romanzo è tutto nelle poche ore che si consumano dalla mattinata della domenica al pomeriggio; poche ore che nell'allucinato stato di animo del protagonista (un torero acclamato che si sente improvvisamente vile e pauroso, per una specie di presagio, proprio perchè quella è l'*ultima* corrida: è arrivato all'arena ubriaco dopo le prime deludenti esibizioni ritrova tutto il suo estro e la sua forza per concludere in bellezza la carriera, ma, ahimè, morirne), si dilatano e si colmano d'una tensione che l'autore magistralmente accelera e dosa con straordinaria abilità. Nè ci pare di diminuirne il merito accennando che nella carriera di Conrad, fra i vari mestieri prima tentati, come è ormai consuetudine per ogni buon autore americano che si rispetti, c'è anche quello del *matador*: perchè Conrad mostra sì una perfetta conoscenza di quell'affascinante mondo che ruota intorno alla figura d'un torero, ma possiede anche una conoscenza del cuore umano più che notevole, sicchè riesce ad animare i personaggi che si muovono con Pacote, dai giornalisti all'impresario ai banderillos ai picadores, e farne un caleidoscopio di figure vive e animate. Ne risulta un libro che alla lettura mantiene costante un suo ritmo quasi spasmodico: teso, vibrante, incalzante, sino alla lunga e sfibrante sequenza della corrida: dove una tecnica al rallentatore capovolge improvvisamente l'andatura del romanzo (illustrato, tra l'altro, con disegni dell'autore — sissignori, stato anche pittore, un tempo: ma la suggestiva sovracoperta è di Munari), facendogli acquistare una drammaticità ancora più acuta. E se l'impressione finale può essere anche quella d'un pezzo di bravura, non si potrà disconoscere all'autore la capacità di tener desta l'attenzione del lettore e renderlo direttamente partecipe della vicenda narrata.

MICHELE PRISCO

ALEXIA MITCHEL, *Banchetto nel deserto*, (Testo inglese e traduz. di C. e R. Gualino) Casini Editore Roma.

Non ci è facile scrivere d'un volume di versi inglesi d'autrice non inglese, in cui la materia poetica non è ordinata nè organizzata. Ma d'altra parte la fusione del tutto e il riaffiorare di alcuni temi maggiori, ci fa ritenere che queste poesie siano state composte in una volta sola. Perciò conviene avvicinarle attraverso un esame analitico del testo, peraltro già accennato con gusto e finezza nella breve prefazione di Francis King.

A noi pare che il tono dominante del volume sia l'elegiaco che unifica le diverse poesie e solo qua e là si rompe in note più tragiche e dolorose. Senza pertanto voler necessariamente introdurre il nome d'obbligo di Saffo, ci si consenta tuttavia l'evocazione d'una immagine: quella appunto d'una lira o di un'arpa dai cui accordi di pacata elegia si distacchi a volte, quasi per uno strappo o un fremito della mano, una nota più alta e tragica, o più grave. Pensiamo che convenga esemplificare: un tema ricorre spesso arricchito di variazioni, quello della periferia, e le suggestioni che emana nelle ore crepuscolari: *...In the indecisive pattern - of suburbs... - Red roofs still shyly peep - Through the frail - Veil - Like blushing cheeks - Waiting for the kiss - Of the sun,* versi ove le immagini barocche sembran filtrate attraverso il *Biedermeier; Like bird - In a high perched cage,* versi vagamente hopkinsiani ove le forzature linguistiche (*bird* senza articolo e *high-perched* detto della gabbia invece che dell'uccello) non generano tuttavia forzatura e sforzo stilistici; *Sheep noisily graze yellow grass,* che è anche forma audace ma efficace; *How time does fly love,* ove risuona uno dei toni tragici di cui s'è detto; *Guidoriccio* (tit.), un raffinato e riuscito capriccio; *the sticky soul - Clams inside the body - And cannot fly* ha un sapore yeatsiano; *St. Lawrence Square* (tit.) è fra le poesie di maggiore impegno, insieme con l'ultima che dà il titolo al libro; *Round the sandy corners - Where once there was the sea* è un felice *refrain* che sa di poesia astratta e apocalittica; il verso *Carry my basket full of dreams* ci suonerebbe meglio, (è un fatto di gusto personale) col composto *basketful* (sull'analogia di *handful*, e Dylan Thomas ha persino *springful*), il contenuto insomma per il contenente; la chiusa della poesia *Indecision* ha una purezza quasi di *song* elisabettiano; l'immagine dei colombi in *White Feathers: So elegant - Lascivious and prim - Combining purity and sin* è invece alessandrineggiante e decadente; le immagini in *Old Pillars* richiamano ancora il bizantismo di Keats; *Hasty Arpeggio* ha un'astrettezza ed essenzialità eliotiane; *Bamboos* è fra le più dolorose e gravi; *By the last hibernal breeze*, in *Oh! to be*, è un verso in tutto e per tutto mediterraneo, così nella classicità dell'aggettivo come nella dolcezza del vento; *Angel Postman* ha qualche immagine preraffaelitica intessuta in una trama dolorosa; *Dreamy Refrain* ha ritmo e immagini da ballata tragica; *Banquet in the Desert*, ricca di metafore preziose è fra le più impegnative, è fra quelle che van lette ad alta voce, e giustamente dà il titolo al volume.

Tanto basti per accennare alla varietà e iridescenza di questo linguaggio poetico per cui l'autrice non inglese è riuscita a trasmettere, come scrive il King nella prefazione: « le sue emozioni con tanta chiarezza, unità e forza ».

Il dettato, nonostante l'arditezza di alcune forme, è piano e la quasi totale assenza di punteggiatura mira soltanto, ci sembra, a un effetto di continuità o compattezza ritmica che il lettore avverte maggiormente leggendo a voce alta.

AUGUSTO GUIDI

F. PIEMONTESE, *La formazione del canzoniere boiardesco*, Milano, Marzorati.

Passando dal Manzoni e dall'Ottocento al Quattrocento il Piemontese ha dimostrato buona lena e agile e sicuro orientamento. Il Quattrocento è un secolo vario, ricco e incerto insieme, e richiede fiducia e amore nel seguire e precisare forme e motivi. L'attenzione del criterio è sempre tesa e costante, divisa nel cogliere l'intimo spirito animatore d'ogni poesia e i nessi di questa con le occasioni e i momenti particolari, con l'evidente sforzo perciò di « adoperare i congiunti strumenti dell'interpretazione letterale dei luoghi dibattuti e dell'attenzione ai valori poetici, al loro interno schiudersi, cioè alla poetica boiardesca ».

La paura del critico, che qua e là appare indirettamente confessata, è quella di presentare un Boiardo letterato, in un'età estremamente letteraria posta tra il cedere delle grandi illusioni e delle grandi idealità e la ricerca, dietro i canoni classici, di altre e nuove: punto di appoggio, sovranamente alto, sarà l'Ariosto. Questa preoccupazione spinge il critico a sostenere che « i sentimenti toccano o anelano a toccare il loro vertice nella configurazione precisa di una immagine, ma insieme conservano il movimento e l'ondeggiamento che il soffio dell'esperienza vissuta ha impresso loro »; ma si deve a questa preoccupazione l'intendimento nel critico, di alcune poesie o parti del Canzoniere, così trepido e agile, fine o nobilmente schivo da infingimenti e facili concessioni. Mi sembra qui il valore di questo saggio, in questo commento fedele e garbato alle poesie, che si legano, per esso, entro una concordata e assorta atmosfera. Per questa ragione capita di leggere o di trovare dichiarato lo scopo e la ragione del saggio, aperto ad ogni onesta considerazione, nel fissare proprio il carattere di « storia psicologica autobiografica » del Canzoniere.

ALDO VALLONE

C. VIRGIL GHEORGHIU, *L'altra via*, Milano, Bompiani.

A leggere il nuovo romanzo di C. Virgil Gheorghiu « L'altra via » si stenta a credere a quanto egli narra. Una giovane ebrea racchiusa in un campo di concentramento tedesco e poi liberata dai russi incontrata nel 1949 a Roma mi raccontanva le stesse cose, autorizzandomi a scriverle; ma io pensavo che nessuno avrebbe creduto mai che i cosacchi buttassero i bambini in aria e poi li prendessero di mira coi fucili o spaccassero le pancie alle donne gravide. Gheorghiu conferma questi fatti in un orrido grottesco quando parla degli ebrei romeni sfuggiti al regime di Antonescu e mandati dai russi a bonificare il deserto o a crepare nelle miniere. Leggemmo nei romanzi di appendice degli schiavi buttati nei vivai per nutrire le trote, oggi leggiamo dei cadaveri sepolti sotto gli alberi per fecondarli. Dunque venti secoli di cristianesimo non hanno servito a nulla? La civiltà non è riuscita a cambiare la natura dell'uomo, anzi, sotto un certo senso, l'ha peggiorata con i fanatismi ideologici?

Gli ebrei di Gheorghiu si volgono alla Russia in cerca di salvezza e trovano una peggiore schiavitù, fuggono dalla Russia verso l'Occidente e non trovano che incomprensione, una legislazione complicata e contradditoria che li costringe alla fame e al suicidio. Ovunque ci sono pregiudizi, ovunque l'uomo è nemico dell'uomo. Uno degli eroi di Gheorghiu va a combattere in Palestina e anche nel nuovo stato di Israel, che dovrebbe essere il rifugio degli esseri liberi, si imbatte nei falsificatori del Talmud che gli impediscono di vivere la sua vita. Gli alleati occidentali, penetrati nei Balcani, massacrarono i contadini che hanno resistito ai russi e un romeno che ha servito i rossi con la totale abnegazione di se stesso è ripudiato e incarcerato dai suoi padroni spietati come lui è stato spietato con la borghesia.

Il romanzo è dominato da un cupo pessimismo; ma è forse l'ultimo appello all'umanità affinchè si salvi dal baratro verso cui corre, un atto di accusa non solo contro le ideologie totalitarie ma contro le assurdità degli ordinamenti che governano il mondo. Serrato, tutto fatti inquadrati nelle vicende complesse di questi anni di travaglio esso ha pagine di alta spiritualità e di arte scaturite da un profondo bisogno di solidarietà e di amore.

GIACOMO ETNA

L'ordine d'impaginazione in « Vetrinetta » non implica una valutazione d'importanza delle opere segnalate, ma dipende da ragioni tecniche.

RAOUL VILLEDIEU, *Villa Medici*, Roma, Libreria dello Stato.

Un'interessante, appassionata monografia della bellissima Villa Medici: è in cima alla collina dei Giardini (l'antico *Collis hortulorum*), è « vestita di dolcezza e di grazia »; « di fronte al Gianicolo, di fronte al Vaticano, al di sopra di Roma eterna ». E' sede dell'Accademia di Francia (fondatore Luigi XIV: 18 febbraio 1666).

Raoul Villedieu, che fino a poco tempo fa è stato segretario generale dell'Accademia di Francia, ha scritto un'opera di storia e d'amore. Una lettura di alto interesse, anche per la storia generale della Città eterna.

Mr. Villedieu scrisse queste pagine nella sua lingua; Maria Buatier de Mongcot ottimamente tradusse: Dedica: « *Al grande popolo italiano - che amo con passione - per la gloria del suo passato - per il coraggio del suo presente - per la grandezza del suo avvenire* ».

Nitida l'edizione. Con numerose tavole f. t.: suggestive.

CARLO MARTINI

GUIDO CAVANI, *Fatica d'esistere*. Modena, Ferraguti.

Il Cavani è alla sua terza raccolta di liriche (la prima *Lumi di sera*, fu pubblicata nel 1940; la seconda, *Solitudini*, tre anni or sono), e riafferma, con la medesima schiettezza e freschezza dell'inizio, la sua personalità, che risulta da un'inclinazione, tra leopardiana e pascoliana, alla malinconia e da una rassegnazione a tale stato d'animo, ma non stagnante, invece propizia al meditare, all'intessere ricami d'immagini e ricordi di figure, onde sorge un mondo il quale, se non accoglie più le stupende illusioni della giovinezza, tuttavia sa alimentare i sogni, soprattutto le speranze, anche in ciò che appare inutile e pur non accenna a dimettere la sua illusiva bellezza.

Il mondo del poeta resiste allo spiralico novecento, sebbene conosca, e assapori talvolta, a fondo la realtà. E' un mondo perfettamente umano, dove il cuore avanza il suo diritto anche sull'intelletto, dove rivivono persone e ambienti che sono stati assunti dalla concretezza, sì attuale che evocativa. Quindi se ne leva una poesia sostanziosa, da dar l'idea, qua e là, d'un grumo sanguigno; una poesia, però, sempre obbediente al suo impulso originario: la malinconia armoniosamente disposata alla rassegnazione.

Da quanto s'è detto, comprendiamo meglio, adesso, talune pagine del Cavani, nelle quali la notazione paesaggistica, o anche sociale, s'avvince subito all'interpretazione ideale che ansima, talora, per il desiderio di sconfinare nella trascendenza.

Trascendenza, s'intende, che non conquista la religiosità, perchè il poeta, proprio quando potrebbe attingerla, bruscamente ne viene distolto dall'inframmettersi di un lembo di contingenza, come uno scherno. « M'ha chiamato lo spirito dei morti... / Qualcosa è eterno in questo nulla; / forse, / le parole latine / rimaste incise nelle pietre logore ».

E seguita, il poeta, con un altro balzo, che resta però ancor esso incompleto: « La vita ride dei sepolcri vuoti; / fatica a misurare le distanze; / me se coglie / l'ora che cade tinnula nel tempo, / s'accorge con terrore / che ciò ch'è fermo è giunto a noi da un arco / teso ed immenso e che l'approdo è il dono / del ritorno. Di quello che noi fummo, / restano le parole, / briciole della nostra umanità ».

Di queste e di altre analoghe alternative e, forse, genuine incongruenze, ognora però librate nel clima di un fervido lirismo, è cosparsa la raccolta ultima di Guido Cavani, poeta che merita davvero la considerazione della critica migliore.

ARMANDO ZAMBONI

BIAGIO MARIN, *Sènere colde*, Roma, Il Belli.

Biagio Marin, poeta di Grado, è un autentico poeta. Questo suo nuovo libro, così umano e melodioso, meriterebbe un lungo discorso.

Il volume è dedicato al figlio Falco, caduto in Slovenia « per un'Italia civile e virile ». Con queste lagrime s'apre il volume: « Gno figio xe'ndao in guera — e i s'ciavi'i l'ha capao, — e no'l xe più tornao — cô ha fato primavera...— ».

Dolore. Dolore che *grida* veramente. Dolore di un padre straziato. E rara gentilezza di accenti (« La veva el fresco andà de mamoletaco' incora sul la boca i basi tovi, — quii piculi basussi cussì novi — che luse d'alba dona a nuvoleta... »).

E canti vasti per il mare, i venti, per stagioni, per fiori, per la sua isola: accenti di vera poesia: una delicatezza di toni molto rara.

Un « glossarietto » dichiara quelle parole dialettali che possono presentare qualche difficoltà.

(Sul Nostro si vedano le acute parole di P.P. Pasolini nella recente « Poesia dialettale del novecento », ed. Guanda).

C. M.

ERNST WIECHERT, *La cascina morta*, Torino, Borla.

Nell'opera del profondo scrittore idealista Ernst Wiechert, scomparso in Svizzera quattro anni or sono, i tre racconti divulgati oggi in una buona traduzione dall'editrice Borla, non rappresentano, pensiamo, il suo contributo più considerevole alla vitalità della letteratura narrativa tedesca, sviluppatasi fra le due grandi guerre.

Ma ci sembrano sufficienti a far comprendere al pubblico italiano la portata e il timbro della sua fantasia e i vivi interessi umani che che ne sollecitarono lo stringente configurarsi. Con la rievocazione bellica, che dà il titolo al volume: *La cascina morta*, l'autore prussiano mira a darci più che altro l'atmosfera d'incubo, sulla terra bruciata di nessuno, nella quale vivono e in parte morirono i componenti di una pattuglia tedesca, inviata ad occupare certo fantomatico residuo di cascina che ha l'aspetto e la funzione di un calvario. E ne risultano effetti di macabra, ma non sadica, suggestione.

Un tono diverso, venato di nostalgia romantica, presenta il secondo racconto: *Il professore in prova*, in cui è tratteggiato con vigore l'ambiente didattico dell'esordio, mentre non emerge abbastanza il processo di trasformazione, durante la guerra, che fa del debole e beffeggiato insegnante un prode ufficiale misericordioso. Senz'altro indimenticabile troviamo, invece, il racconto più esteso ed organico che s'intitola *Il padre*. Le due figure del settantenne barone Egidio e del giovanissimo figlio Erasmo sono poste l'una di fronte all'altra nella cerchia della rivelatrice vicenda bellica, a significare il contrasto delle generazioni e dei temperamenti individuali (il padre è un fanatico del dovere militare e del prestigio avito e il rampollo, apparentemente degenere, ha il cuore aperto a più liberi e vasti orizzonti etici). Le fasi psicologiche attraverso le quali i due antagonisti finiscono per trovarsi disarmati nella reciproca comprensione raggiungono una finezza e lucidità espressiva che è autentica poesia. Il più che pregevole volumetto avrebbe meritato, però, una presentazione dell'autore meno fumosa, nei concetti, e meno approssimative, nello stile, di quella odierna.

ALBERTO NEPPI

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA" diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 19 - ROMA, 9 MAGGIO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale Gruppo terzo

PRIORITÀ DELLA FRASE

La distinzione fra il segnale e il simbolo è un dato che deve ritenersi acquisito. Essa consiste nel fatto che il primo ha un significato fisso, univoco, ed è, perciò, tutt'uno con la fisicità che lo costituisce, il secondo ha una validità funzionale, è potenza che si attua variamente nei suoi confini, a seconda delle circostanze e, perciò, il suo legame con il corpo fisico non ha un carattere di necessità che lo determini. Acquisito è pure che, mentre il segnale è fatto dell'intelligenza pratica e può dirsi quindi che appartenga alla sfera animale, il simbolo è legato con un tipo di conoscere che lo rende appannaggio, caratteristico ed esclusivo, dell'uomo. Quando si tratti di linguaggio fonico, la differenza oggettiva fra il segnale e il significare simbolico è che il primo è unitario, globale, non analizzabile nei suoi elementi; il secondo, invece, si compone di vari elementi significanti, che assumono la loro funzione solo nell'unità di un significato: il singolo suono, che è per sè distintivo, attua la sua funzione nell'ambito del vocabolo; il vocabolo, che a sua volta distingue nel sistema un certo sapere generico, assume nella frase solo le determinazioni che lo portano a un significare concreto. Il discorso comporta sempre un interpretare, che è fondamentalmente dello stesso ordine tanto in chi parla quanto in chi ascolta: tale interpretare è in rapporto, da una parte, con il fatto che fra il significante e il significato non c'è un legame di necessità naturale, bensì storica, e, pertanto, dipendente da una libertà, che solo nella storicità ha la sua determinazione e, dall'altra, con il carattere propriamente tecnico del simbolo fonico, portatore sempre di un valore generico di una certa latitudine. (Qualche latitudine ha pure il simbolo visivo, emblema o insegna di alcunchè, ma esso, per la sua stessa unità fisica distinta trova difficoltà a coordinarsi con altri segni della medesima natura). L'interpretare è, per dire così, l'atteggiamento critico che chi parla o chi ascolta assume di fronte alla materia linguistica; ma certo l'interpretazione non crea *ex novo*, perchè per la sua stessa definizione si esercita su qualcosa che esiste prima di essa. Se si proietta un siffatto interpretare in una fase *x* della preistoria, anche nella più remota, in cui esista facoltà di linguaggio, ma non esista ancora lingua, cioè simbolo fonico, ci si troverà ad avere postulato un atteggiamento, che è sì condizione dell'attività linguistica, ma che per sè solo non è in grado di realizzarla. Si può, dunque, dire che l'interpretare è modalità del linguaggio come fatto finalistico; epperò esso non basta a rendere conto del crearsi del simbolo, cioè, della realtà su cui o in cui opera. Se mai, occorrerà vedere se nel quadro del suo operare vi sia una creatività, la quale attragga nel proprio giro alcunchè di grezzo, o, comunque, di diverso da sè, per costituirsi in forma.

Il problema dell'origine del simbolo è sostanzialmente ancora avvolto in quella suggestiva nube preromantica, in cui l'ha situato la concezione herderiana. A Herder va riconosciuto il merito assai grande di avere abbandonato la comoda via della soluzione teologica e di avere considerato il linguaggio nello stretto ambito dell'umano; non meno grande è il merito di averne constatato il carattere teoretico, conoscitivo, attribuendogli come origine un atto di «riflessione». Si tratta di una formulazione famosa, che chiunque si occupi della questione non manca mai di richiamare: «L'uomo esercita riflessione (*Besonnenheit* o *Reflexion*), quando la forza della sua anima agisce tanto liberamente da potere sceverare, per dire così, un'onda nell'immenso oceano delle sensazioni, che in essa irrompono attraverso tutti i sensi; trattenerla e dirigere su essa l'attenzione con coscienza di rilevarla. Egli esercita riflessione, quando si può concentrare in un momento di veglia, raccogliendosi dal sogno fluttuante delle immagini che trascorrono davanti ai suoi sensi, e fermarsi spontaneamente su *una* immagine, prenderla in chiaro e riposato esame e cogliere da essa i contrassegni che l'oggetto è questo e non un altro. Egli opera, quindi, con riflessione quando, non soltanto percepisce, vividamente e chiaramente, le qualità, ma è altresì in grado di riconoscerne dentro di sè una o parecchie come qualità distintive. Il primo atto di questo riconoscimento dà un concetto chiaro; è il primo giudizio dell'anima. Con quale mezzo è avvenuto il riconoscimento? Mediante un contrassegno che l'uomo doveva sceverare e che come notazione gli si presentò con chiarezza... Questo primo rilievo era la parola dell'anima, e che come notazione della coscienza. Con esso è nato il linguaggio umano» (*Werke*, ed. Suphan, V, p. 34 sg.). Da questo passo e dal complesso della trattazione risulta abbastanza chiaro che Herder pone alla base del simbolo linguistico una qualifica sensibile dell'oggetto, come si è creata nella coscienza, e attribuisce tale assunzione a un atto di riflessione, che isola quella sensazione e la rende, attraverso un'impostazione, che si potrebbe dire di ordine intellettuale, qualifica permanente dell'oggetto. Il Cassirer, il quale ha posto la forma simbolica alla base del conoscere umano, al punto da volere sostituire la nota e accreditata definizione di *animal rationale* con quella di *animal symbolicum*, e che ha sottoposto il linuaggio, in veste di forma simbolica per eccellenza, a un ampio e vigoroso esame, per quanto riguarda l'aspetto genetico ferma praticamente la sua indagine al di qua di questa soluzione herderiana. Egli gli trova che «essa contiene elementi logici e psicologici del più alto valore» (v. da ultimo *Saggio su l'uomo*, tr. it, p. 68) e crede di potere scoprire la conferma della teoria così accennata nel fatto accertato che l'afasia comporta nel paziente l'incapacità di comprendere nozioni astratte: «tutto ciò è molto significativo — egli dice (l. cit., p. 69), perchè dimostra sino a qual segno quel tipo di pensiero che Herder chiamava riflessivo sia dipendente dal pensiero simbolico». Come si vede, qui l'argomento del Cassirer si avvolge in circolo: il simbolo è frutto di riflessione, perchè la riflessione dipende dal pensiero simbolico. E' superfluo rilevare che una siffatta argomentazione non approfondisce le postulazioni herderiane e non ne accresce la plausibilità.

Il porre come dato primordiale del linguaggio il singolo segno, cioè il simbolo fonico per sè, come avviene in Herder, nel Cassirer e, pare, in tutti quanti si siano occupati e si occupano di questo disperato problema di origini, ferma l'indagine contro il muro di una insuperabile aporia. Si può senz'altro ammettere che la natura sensibile dell'oggetto, colta in un suo tratto particolarmente saliente, costituisca la sua nominabilità. Ma la traduzione di questa nominabilità in nome non è possibile che avvenga se non mediante valori significanti, cioè mediante elementi che per loro stessi significhino. In sostanza, al nome dovrà precedere una lingua, cioè un certo sistema di valori semantici distinti, sì che l'innovazione non avrà corso diverso da quello che ha oggi la creazione di nomi nuovi, con elementi forniti dalla nostra o da altre lingue. La soluzione herderiana nella sua puntualità non fa altro se non spostare il problema, e non coglie e non supera la questione pregiudiziale e essenziale del vincolo che lega a un suono il suo significato. A ciò si aggiunge una difficoltà di portata ancora maggiore. Il problema vero del simbolo non è quello ristretto della nominazione particolare, bensì quello dell'assunzione del segno a funzionalità, cioè a una validità generica entro certi confini, al di fuori dei quali esso non è più segno: in tale validità non esiste più legame tra significante e dato ontologico, bensì solo il legame fra il significante e il suo significato, che è generico e non particolare. La soluzione herderiana elude palesemente queste difficoltà.

Eppure, non si può fare a meno di pensare che alla base del simbolo, a noi ora presente nella sua validità funzionale sviluppantesi fra i poli del significante e del significato, ci debba essere stato un rapporto assai stretto con la cosa nella sua concretezza. E' solo dall'oggetto particolare, come esso è, per dire così, in natura, che può scaturire una qualificazione che si traduca in forma fonica. Anche alla base dei simboli più astratti, come può essere il numero, vi è certo un richiamo iniziale, anche nella forma esterna, a un dato del reale, o, per lo meno, siamo costretti a presumerlo, anche se non ci sia possibile di rintracciarlo storicamente. D'altra parte, questa necessità scaturisce dal carattere finalistico del linguaggio, che si propone di obiettivare stati di coscienza, i quali non si alimentano da sè, ma risultano in stretto rapporto di dipendenza con la realtà che ci circonda. Non è possibile ammettere che il mondo delle cose, il quale attraverso la sensazione è tanta parte nella attualità della coscienza, rimanga del tutto estraneo alla sua qualifica, e questa avvenga in modo del tutto arbitrario sino dal primo incontro. Com'è noto, le categorie della mente sono esse stesse forme del rapporto fra l'uomo e la realtà di cui partecipa, elevate sul piano della razionalità. Ma se queste ragioni di ordine generale non bastassero a fare escludere una presunta mancanza di motivazione nella nominazione, basterà considerare in concreto lo sviluppo dei sistemi linguistici e, in particolare, dei singoli segni che li compongono. Per la maggior parte dei segni, più per quelli nominali che per quelli verbali, l'etimologia riesce a rintracciare la motivazione o, per lo meno, le circostanze del loro formarsi ed affermarsi: in genere si tratta dell'assunzione di una certa qualità, solitamente sensibile, alla denominazione di una categoria di cose, che in quella ha un suo tratto saliente.

Continua a pag. 2. **Antonino Pagliaro**

SOMMARIO

IL PRIMO JOYCE

I DUBLINERS

Lessi la prima volta i *Dubliners* una quindicina d'anni fa circa, e molte pagine attrassero la mia attenzione ma una in special modo, nell'ultimo e il più bello di codesti racconti: *The Dead*. Cerco di renderla come meglio posso in italiano, per proporla immediatamente al lettore:

«Un'oca grassa e rosolata giaceva a un estremo della tavola, e all'altro estremo, coricato sopra un letto di carta crespa cosparsa di rametti di prezzemolo, giaceva un gran prosciutto spogliato della cotica e impepato di pangrattato, una frangetta di carta intorno allo stinco, e accanto a questo un rollè di manzo aromatizzato. Tra le due estremità rivali correvano tante file parallele di contorni: due piccole cattedrali di gelatina, rossa e gialla; un vassoio di tocchi di *blanc manger* e marmellata rossa, un verde, ampio piatto a foggia di foglia con un manico in forma di stelo sul quale giacevano mucchi di zibibbo violetto e mandorle sbucciate, un piatto compagno sul quale giaceva un solido rettangolo di fichi di Smirne, un piatto di crema sormontato da noce moscata grattugiata, una coppa colma di cioccolato e dolcetti avvolti in carte d'oro e d'argento e un vaso di vetro in cui s'ergevano alcuni alti gambi di sedano. Nel centro della tavola si levavano, quali sentinelle a una fruttiera che sorreggeva una piramide d'arance e di mele americane, due tozze caraffe di vetro intagliato, una col porto e l'altra con lo sherry scuro. Sopra il piano verticale chiuso un budino giaceva in attesa entro un enorme piatto giallo e dietro c'eran tre squadroni di bottiglie di birra forte e leggera e d'acqua minerale, disposte secondo i colori delle loro uniformi, nere le prime due con etichette color marrone e rosso, la terza squadra, la più piccola, con sciarpe verdi trasversali».

Una mensa natalizia, ovviamente, una natura morta, un pezzo di bravura del Joyce che si suol dire naturalista, il primo Joyce. Ma non soltanto questo. Era in effetti, senza che io lo sapessi, non avendo letto ancora *Stephen Hero* che peraltro ancora non era stato pubblicato, una «epifania» (1). Come Stefano epifanizzava all'attonito amico l'orologio del Ballast Office, così Joyce aveva epifanizzato la tavola imbandita di questo racconto. Cerchiamo ora d'analizzare l'epifania.

Il prosciutto è *great*, grande cioè al modo di Carlo Magno e di Federico e di Napoleone, e non soltanto *big* come sono persino i grandi di oggi. E' invero l'imperatore della mensa, e nemmeno il «rivale» dell'altro campo, l'oca arrostita, può sostenerne il confronto. Le due cattedrali di gelatina sembrano alludere all'inevitabile inframettenza dello spirituale, inevitabile anche in Joyce ora e sempre. Seguono altre presenze esotiche suggestive ma fuori del del fuoco dell'epifania, che centra al centro della tavola le due caraffe, scorta d'onore della fruttiera, e i tre squadroni scelti delle bottiglie in alta uniforme. Non è soltanto una natura morta, ma una visione (qui una visione araldica), nè la sola, come vedremo meglio, che s'incontri in questi racconti.

Nello stesso torno di tempo leggevo per la prima volta, in appendice al volumetto del Lahey gli appunti di G. M. Hopkins sulle nuvole e, prima d'aver conoscenza o nozione chiara di *inscape* e di *instress*, rimasi avvinto da alcune righe che traspongo qui sotto, stavolta senza commento: «prima avevo sempre considerato il tramonto e il sole fuori da ogni rapporto reciproco come certo essi sono in un senso fisico, perchè l'occhio che ha fissato il sole rimane ottuso a ogni altro oggetto e, se guardi al resto del tramonto, devi coprire il sole; ma oggi son riuscito a fonderli in una visione unica e a far del sole proprio l'occhio e il fulcro del tutto, quale esso è. Era attivissimo e scoccante luce e risaltava tanto spiccatamente dalla campagna come una pietra oblunga o un castone è il nocciolo dello stelo di un calice: è disponendolo in codesta guisa che il sole s'accorda col cielo» (2).

E' questa una visione in qualche modo analoga o almeno così mi parve quando lessi i due brani, talchè li trattenni nella memoria insieme. Nell'uno una trasfigurazione araldica o emblematica, nell'altro una trasfigurazione simbolica e mistica della natura e dell'arte; una disposizione affine comunque dell'occhio interno ed esterno nel gesuita strenuamente ortodosso e nell'allievo e candidato dei gesuiti strenuamente blasfemo apostata.

Illustrando la propria poetica, scolastica e rivoluzionaria a un tempo, all'attonito amico, Stefano accanto al dogma dell'epifania gli annuncia il dogma della «vivisettività» nella poesia moderna, chiamando in causa non già Freud ma Lombroso (3). L'analisi vivisettiva caratterizza infatti tutte le fasi dell'arte joyciana, ed è più precisamente una rivalsa, un desiderio di analizzare vivisettivamente e con estrema spregiudicatezza e spudoratezza quella visione sintetica e scolastica della vita che gli era stata impartita in collegio. Egli sembra in questa colossale impresa fuori del mondo, voglio dire fuori della letteratura della sua epoca che fu singolarmente agnostica, o almeno lo era ancora ufficialmente durante la sua carriera. E nella positività di tale impegno, che agli occhi della cultura ufficiale potè sembrare gratuito, Joyce appartiene all'Europa. Ma ora è tempo di tornare ai *Dubliners*. I dublinesi che s'incontrano in queste pagine sono creature sole: il loro *intercourse* può essere vivace e anche brillante ma non li affratella nè in alcun modo li lega. L'atteggiamento dell'autore nei confronti dei personaggi è quanto mai istruttivo e illuminante. Avendo egli ripudiato la religione rivelata e in fondo anche la religione naturale, sottrattosi a ogni autorità e rifiutato il collaudo di ogni tradizione, la molla dell'epifania può scattare a ogni istante, ogni momento, assolutizzando la percezione e l'esperienza, può essere o può essere reso dalla parola come il momento della rivelazione. Se una legge presiede alla struttura dello *Ulysses* e di *Finnegans Wake* è appunto questa. E già i *Dubliners* sono tutti imperniati sul meccanismo della *suspense*, della sorpresa: il lettore li scopre, più che leggerli. Noi non presumiamo d'indagare in essi cause ed effetti nè di scovare segreti, ma vogliamo soltanto esaminarli, in una ricerca condotta sul linguaggio e sui valori formali, ma più generalmente mossi da un innato seppure forunoso amore di conoscenza.

(Continua). **Augusto Guidi**

(1) La teoria delle epifanie viene formulata, negli ultimi capitoli di *Stephen Hero* da Stephen all'amico Cranly, ma non se ne fa più menzione nel *Portrait*, che tuttavia riporta i postulati tomistici da cui vien fatta derivare. Un saggio notevole sulle epifanie è *Joyce's Epiphanies* di I. Hendry in *James Joyce: two decades of criticism*, ed. by S. Givens, New York 1944.

(2) G. F. Lahey S. J.: G. M. Hopkins, Londra 1930. Il brano è riportato nell'Appendice al volume: *Poesie di G. M. Hopkins* a cura di A. Guidi, Parma 1952.

(3) La vivisettività è in effetti una nota dominante in *Ulysses*. Sotto questo aspetto lo scrittore più affine a Joyce non è già Ibsen, che egli da giovane ammirò incondizionatamente, ma Strindberg.

SIMULACRI E REALTÀ

LA SPIGA MATURA

Nel ritratto che con la solita mano forte e delicata Sainte-Beuve ci ha lasciato di madame de Tracy, leggo queste due righe: «I Padri della Chiesa furon per lei i migliori maestri per apprendere ad invecchiare senza disperarsi». Chi fosse questa saggia, l'autore della «Causeries du lundi», ce lo racconta in alcune pagine in cui la curiosità si muove lenta e sorridente, ordinando i fatti con gusto di fioraio, esperto nell'aprire i boccioli, perchè i petali mostrin grazia e colore, e rinfrescare i fiori troppo spampanati con ciuffi d'erba fresca. Madame de Tracy, inglese di nascita, era una Newton, appartenendo al ramo del sommo scienziato. Sposò in prime nozze un colonnello dei dragoni, che morì tre giorni prima della battaglia di Waterloo. Risposatasi con Victor de Tracy, figlio del filosofo conservò intatta la gioia, la sincerità, l'immaginazione e il sentimento vivo della verità.

Cattolica di cuore e d'inclinazione scriveva: «Amo i curati, le croci, i chiostri, i monaci, le cappelle e tutti i santi. Quando avevo cinque anni giocavo con altarini circondati da bambole che assistevano alla messa; per questo mi chiamavano la piccola pagana». In uno dei suoi ultimi inverni, raccontando la sua vita a Paray-le-Frésil, annotava: «Vittorio scrive cose eccellenti di agricoltura. Io finisco di recitare l'Ufficio di S. Ambrogio». Il suo orizzonte morale è sempre o chiaro o rischiarato.

Il segreto di questa sua serenità sorridente, le fa guardare con compassione le donne che si trovano, senza essersene accorte, portate dal vento leggero ed inebriante della vanità sulla debolezza della vecchiaia: «Che fanno della loro vita oziosa, queste donne quando non possono più spenderla nel mondo? La passano nel loro letto. La vecchiaia è per loro come l'Inferno di Dante, alla porta del quale si lasciavano tutte le speranze».

Il terrore di perdere la grazia della giovinezza, induceva qualcuna persino a decretare la fine della propria vita mondana, prima del tempo. La duchessa de Broglie, il giorno in cui compiva quarant'anni, confidava ad una sua amica la gioia di essersi finalmente liberata della giovinezza.

Che questi crucci angustiino le donne, è comprensibile. Ma che ad esempio Orazio Walpole, cinquantenne, nell'età che dovrebbe essere l'età della ragione scrivesse alla Du Deffandi: «Ah mia piccola, passati i venticinque anni, che vale tutto il resto?» è davvero sconcertante. Madame de Tracy più virile diceva: «Il mio spirito è pieno di vigore, e si rallegra di non aver più a che fare con il corpo: la parte più pesante del fardello è stata deposta; sprizza gioia, mi fa ogni genere di discorsi sulla vecchiaia, e mi dice: «fiorisco oggi». L'eco di parole illuminanti conservate nel cuore e nello spirito si avverte subito. La consetudine con i grandi spiriti che ci tramandarono il loro messaggio, traspare da ogni parola.

Quanto fatue quelle arti di non invecchiare che la ciarlatanerria diffonde, radicando l'illusione che l'ora di abbandonare passioni e desideri può essere spostata a piacimento, senza far trasparire questa verità che salta agli occhi, e per la quale non esistono ciechi: una stagione unica — naturalmente la primavera — non la conoscono nè gli alberi nè gli uomini. Uno spirito religioso, come Channing, può anche dire che la stagione più bella è l'ultima. Nell'ultima estate della sua vita, partecipando ad una discussione intorno all'epoca più felice della esistenza, volle dire anche la sua: «L'età più bella? Ma è la mia: sessant'anni».

Solo per il cristiano, il vecchio è una spiga matura.

Nazareno Padellaro

IL SENSO DELLA MORTE

La morte come interruzione

« Quanti felici son già morti in fasce! - Quanti miseri in ultima vecchiezza ». Così il Petrarca quasi alla fine (vv. 136-37) del « Trionfo del tempo » sulla Fama. Ai fini del problema del senso, del valore e della riuscita della morte non ha alcuna importanza l'età in cui si muore. Solo da un punto di vista empirico esistono le morti cosiddette « immature » o « prima del tempo ». Di quale tempo? di quello della media vita umana? prima della vecchiaia? da giovani o da fanciulli? Tutte queste cose riguardano la morte dell'animale, riguardano la durata del suo ciclo vitale, non l'atto del morire ed il significato spirituale e filosofico della morte. Ogni vita, breve o lunga che sia la durata del suo ciclo biologico, per quanto concerne il suo significato metafisico, è sempre compiuta nel momento che la morte rompe l'unione dello spirito col corpo. La morte corporale non interrompe la vita, mai; la compie, sempre: suggella un destino, senza che vi sia più nulla da aggiungere, nulla da togliere. Dire diversamente, che la morte interrompe la vita (per Sartre, per esempio, la interrompe sempre in qualunque momento l'uomo muoia e perciò la vita è assurda al pari della morte), è tesi materialistico-biologica, trasferita surrettiziamente in sede filosofica. Infatti, dire che la morte interrompe la vita è assumere questo termine nel suo significato biologico; è affermare che ogni qualvolta l'animale muore per un qualsiasi accidente prima che abbia compiuto il suo ciclo, la morte interrompe la vita, che perciò è incompiuta o immatura. Qui evidentemente si tiene in considerazione il « fatto » della morte, il fenomeno, non l'« atto » del morire. Fermarsi al primo è considerare la morte dal punto di vista « scientifico » e non filosofico, la morte dell'animale, che è « oggetto di osservazione », non quella dell'uomo, che è atto interiore.

La tesi dello pseudo-spiritualismo immanentista (idealismo compreso) non è il superamento di questo punto di vista scientifico-materialistico, ma la sua assunzione come punto di vista filosofico metafisico. Infatti, la tesi hegeliana, secondo la quale l'uomo si compie nel tempo e comprebbe tutto se stesso se potesse vivere sempre, cioè se l'animale a un certo punto non interrompesse, morendo, il suo compimento, per cui il compimento stesso, impossibile per il singolo è attuato dall'Uomo, che sopravvive perpetuamente alla morte dei singoli uomini fino all'attuazione totale di sè nella storia, di modo che la morte dei singoli uomini se, da un lato, interrompe la vita di ciascuno di essi e per conseguenza la nega, proprio in quanto la nega, rende possibile — e dunque attua — l'immortalità dell'Uomo o dell'Umanità nel tempo: questa tesi, spinta fino in fondo, significa che se il singolo non morisse, cioè se l'animale potesse durare perpetuamente, non avrebbe bisogno di generare altri uomini (di autonegarsi-autotrascendendosi) perchè basterebbe lui solo, un singolo, che sarebbe *il* singolo, l'Unico, l'Uomo, lo stesso Assoluto (1).

Questa tesi, che sembra opposta a quella scientifico-biologica, è identica ad essa. Infatti, la morte, intesa solo come interruzione della vita biologica, implica l'affermazione che, se il morire coincide con il compimento del ciclo vitale, la morte stessa non è che il punto o l'attimo di esaurimento della vita animale. Prima che l'energia vitale abbia esaurito il suo ciclo, la morte è sempre interruzione e la vita sempre incompiuta ogni qualvolta l'animale muore per una causa indipendente dall'esaurimento della sua vita biologica. Dunque il criterio di compiutezza o d'incompiutezza della vita è definito in rapporto alla vita del corpo e non in rapporto a quella dello spirito. Questa tesi biologico-scientifica, se è assunta come punto di vista filosofico, conclude che l'uomo, la sua vita ed i suoi fini si compiono naturalmente nel tempo. L'immanentismo (idealismo compreso), il quale considera la morte del singolo come interruzione della vita, dice la stessa cosa, non dal punto di vista dello spirito ma da quello di una concezione « naturalistica » dello spirito stesso. E' vero che l'idealismo parla sempre di spirito e si definisce come filosofia dello spirito, ma è proprio questo che noi gli contestiamo: esso parla di spirito, ma lo concepisce naturalisticamente al punto di negarlo come spirito, per cui la concezione idealistica risulta essere la stessa concezione scientifica. Infatti, da un lato considera la morte dell'animale come interruzione della vita dell'uomo, cioè del suo autotrascendersi; dall'altro, assegna il compimento dell'uomo (che è poi la vita stessa dell'Assoluto), che il singolo uomo non può realizzare a causa della morte, all'Umanità o all'Uomo. Perciò, la morte del singolo è interruzione della vita nel *tempo* e la cosiddetta immortalità dell'Uomo attraverso la storia, è il compimento *nel tempo* dell'uomo stesso.

●

I due avvenimenti — incompiutezza per interruzione e compimento per continuità di successione — attraverso cui l'Assoluto si realizza, sono entrambi temporali, eventi naturali, storici. Lo spirito, non trascende, attraverso la sua perenne autotrascendenza, nè il tempo nè la natura a cui resta indissolubilmente legato. Concepire l'autotrascendenza dello spirito sempre al livello della temporalità e della natura è avere una concezione naturalistica dello spirito stesso, che può trascendere la natura solo se non è assimilabile ad essa, nella sua essenza e nei suoi fini, cioè se si abbandona la tesi immanentistica. La tesi materialistico-biologica e quella immanentistico storicista arrivano allo stesso risultato, cioè la vita dell'uomo si compie tutta nel tempo, per cui anche il fine e il senso della vita umana è tutto e soltanto storico. Metafisicamente le due tesi sono identiche. Non per nulla la forma più critica e più dotta di materialismo, quella di Feuerbach e di Marx, è in derivazione hegeliana. Per l'immanentismo materialistico-biologico la morte è interruzione della vita quando arriva prima del compimento del ciclo vitale dell'animale, per l'immanentismo filosofico, che come immanentistico è naturalistico, la morte è sempre interruzione in quanto il singolo, a causa della morte dell'animale, non può realizzare tutto se stesso nel tempo ed è costretto a delegare altri singoli e tutti insieme la Storia, in cui le singole vite interrotte trovano la loro continuità. Il punto di vista materialistico-biologico è più coerente, in quanto assimila inizialmente lo spirito alla natura, oppure prescinde dai problemi dello spirito e considera solo la vita corporea, che, come tale, si realizza tutta nel tempo, coincide con il suo ciclo vitale. L'idealismo, che dichiara di opporsi fermamente e decisamente a questo punto di vista, in fondo lo fa suo nel momento stesso che si fa storicismo, cioè che afferma che il fine dell'uomo si realizza *tutto* nel tempo e nella storia. Ecco perchè per esso interruzione e compimento si attuano entrambi nel tempo, una volta che il compimento è identificato con il durare perenne. Per sfuggire a questa degradazione dell'uomo e del concetto di immortalità (che, del resto, è negata nelle due tesi discusse) non c'è che da ricuperare la differenza qualitativa, essenziale e sostanziale tra la vita e i fini del corpo e la vita e i fini dello spirito. Bisogna collocarsi davvero dal punto di vista dello spirito, che, come tale, è inassimilabile alla natura e alla storia. Tutte le concezioni che considerano la morte come interruzione della vita, in qualunque modo si presentino, non oltrepassano il punto di vista empirico della morte come interruzione del ciclo vitale; solo lo applicano dommaticamente ed afilosoficamente alla morte considerata in rapporto alla vita dello spirito, per il quale ha senso umano e filosofico.

Dal nostro punto di vista lo spirito è inassimilabile alla natura e alla storia ed ha fini la cui realizzazione trascende l'una e l'altra; dunque, come si dimostrerà, la morte è sempre compimento e mai interruzione della vita. Solo in quanto la morte compie e non interrompe, lo spirito è autonomo nel senso che la morte del corpo non impedisce l'attuazione dei suoi fini peculiari (propri dell'uomo in quanto spirito e non soltanto organismo), nè li lascia per sempre sospesi o interrotti, anzi più che impedimento è condizione di tale realizzazione, indipendente dalla durata del ciclo della vita temporale.

Poniamo l'ipotesi contraria alla nostra: l'uomo non ha una destinazione superiore a quella degli altri esseri viventi. Questa ipotesi fa dello spirito un fenomeno fisiologico, una funzione organica, alla quale, comunque, è necessario l'organismo per sussistere. Tesi naturalistica e materialistica, non nel senso che essa misconosca che l'uomo abbia una qualità che lo distingue da tutti gli altri esseri, ma nell'altro che questa qualità, pur peculiare dell'uomo, è sempre una funzione organica. L'uomo è « un corpo cosciente » secondo la definizione di Feuerbach, significa che, a differenza del corpo degli altri animali, quello dell'uomo possiede anche quella qualità speciale che è la coscienza, la quale però non è qualcosa di essenzialmente diverso dal corpo, ma un grado superiore della vita organica, emerso attraverso i millenni dall'evoluzione della materia e che potrebbe anche scomparire, cioè evolvere in maniera sostanzialmente diversa da quella attuale. Secondo questa ipotesi nulla distingue metafisicamente l'uomo dagli altri animali; nè quel che si chiama spirito, una volta che è un grado della evoluzione della vita organica, ha fini superiori o trascendenti l'ordine naturale o della vita animale (così la pensa, per esempio, anche il Russell). Pertanto la distinzione tra corpo e coscienza (o spirito) non è sostanziale o metafisica, ma interna allo stesso ordine (il solo) della materia organica, un suo grado, un prodotto della sua evoluzione. Questo monismo nega dommaticamente lo spirito, senza alcuna plausibile dimostrazione nè scientifica nè filosofica. Ogni forma d'immanentismo, approfondita nella sua essenzialità metafisica, anche quando si opponga alla tesi materialistica (come l'idealismo trascendentale), sostanzialmente arriva alla stessa negazione dello spirito come sostanza superorganica. Infatti, l'idealismo, il quale in generale nega che lo spirito sia un grado di evoluzione della materia, anzi fa della natura un momento del divenire dello spirito stesso, proprio in quanto lo identifica con il divenire naturale e storico e nega che abbia fini al di là della natura e della storia, gli nega una vera sua essenza e perciò una reale superiorità sulla natura stessa. La riduzione della natura allo spirito, in una metafisica immanentistica, è riduzione dello spirito alla natura.

Michele Federico Sciacca

(1) Dalla posizione dello Hegel non è tanto difficile arrivare alle dottrine del « Superuomo » del Nietzsche che, al di là dell'umanità comune, realizza in sè l'Assoluto, per cui egli è Dio e il padrone della massa o del « gregge »; vale solo uno, quello che è l'Unico, come dice Stirner.

M. Marini - Strawinskj

L'illustre compositore ha diretto due concerti di musiche proprie all'Auditorium, per la RAI, con grande successo

Priorità della frase

Continuazione dalla pag. 1.

A guardare attentamente, si scopre che all'origine di ogni innovazione linguistica vi è un momento soggettivo, un momento di « parola » secondo la terminologia saussuriana, il quale ha creato i presupposti, per cui un certo valore si tramuta a una nuova funzione. Ciò può avvenire solo nel giro di una frase, cioè nella cerchia di una rappresentazione, in cui quel segno è stato chiamato a significare, con maggiore o minore vivezza, il dato di una situazione soggettiva, in dipendenza da un fatto. La prima qualifica della luna come *loucsnā* « la lucente » (donde latino *lūna*) è nata certo non come nome, un'etichetta apposta con l'intenzione di dare un nome, bensì come una frase in cui si traduceva un momento intuitivo, che non abbiamo difficoltà a riconoscere come poetico: in rapporto al buio della notte, che gli pesava sull'anima, quel lontano progenitore avrà salutato il levarsi della luna con una frase di gioia o di sollievo: « ora sorge la lucente ». Analogamente le buone comari della Guascogna avranno dato nei loro conversari scherzosi la qualifica di *bigey* « vicario » al re del loro pollaio; e questa qualifica scherzosa, di ordine propriamente stilistico, ha avuto una sua fortuna, è diventata segno di lingua, qualificato cioè solo nel rapporto fra significante e significato, in virtù di una circostanza favorevole offerta dal sistema: lo svolgimento fonetico di *cattus* e di *gallus* aveva confuso i due segni, determinando la necessità di un nuovo distinguere.

E. Cassirer non manca certo di riconoscere la precedenza della frase sul nome e, comunque, sul singolo segno (v. *Philosophie der symbolischen Formen* I, p. 274 sgg.); e in ciò egli segue l'autorevole opinione di W. von Humboldt, il quale aveva categoricamente affermato: « E' impossibile concepire il formarsi della lingua come avente principio dalla designazione delle cose mediante nomi e procedente da qui alla contestura del complesso. Nella realtà il discorso non è composto da parole che gli precedono, ma le parole al contrario emergono dall'insieme del discorso » (pref. al *Kawi-Werk* in *Werke*, VII, 1, p. 72 sg.). Ma da tale giusta constatazione, nè il v. Humboldt, nè il Cassirer traggono alcuna conseguenza, per quanto si può riferire all'origine del singolo segno, cioè del simbolo su cui poggia la funzionalità del sistema. Per arrivare a questo non c'è altra via se non quella che muove dalla frase. Ma poichè la frase, che ci è nota dalla nostra attualità linguistica, è essa stessa composta di segni, occorrerà vedere di quale frase si tratti in rapporto ai principi attivi, che in ogni tempo operano creativamente nel fatto linguistico.

Antonino Pagliaro

● E' in corso di stampa, per i tipi delle Edizioni « *Il Canzoniere* » (Roma) una nuova raccolta di liriche di Alberto Frattini, dal titolo *Speranza e destino*. La silloge ha una prefazione di Corrado Govoni.

ASPETTI DELL'AUTOBIOGRAFIA

MEMORIE DELLE DONNE

« Nessuna donna ha mai detto la verità, della sua vita ». E' Isidora Duncan, non siamo mica noi, a esprimere un convincimento così reciso. Soggiunge, la celebre danzatrice, nel prologo della « *Mia vita* ». « Le autobiografie della maggior parte delle donne celebri sono una serie di ragguagli della loro loro esistenza esteriore, di dettagli e di aneddoti futili, che non dànno alcuna idea della loro vita vera. Quanto ai grandi momenti di gioia e di affanno, esse mantengono uno strano silenzio ».

Veramente, la Duncan dubita anche, fortemente, della sincerità memorialistica degli uomini. « Un uomo o una donna che scrivesse la verità, sulla propria vita, scriverebbe una grande opera. Ma nessuno ha osato scrivere la verità, sulla propria vita ». E se, fra gli uomini, essa riesce, tuttavia, a salvare Rousseau e Walt Whitmann, nessuna eccezione si sentirebbe di fare, in sede di autobiografia femminile.

Eppure, non meno degli uomini che hanno raccontato la propria vita, le donne memorialiste hanno tenuto a proclamare la loro assoluta sincerità, da M.lle de Montpensier a Linda Murri. George Sand si è proposta di fare « une étude *sincère* de ma propre nature et un examen attentif de ma propre existence ». (*Histoire de ma vie*). Madama de Remusat: « Non mi pare sia possibile che io mi allontani dalla misura che la *verità* deve sempre conservare ». (*Memorie*). Maria Baskirceva (in testa a *La mia vita e la mia morte*): « Se questo libro non fosse l'esatta, l'assoluta la stretta *verità*, non avrebbe ragion d'essere... Potete esser certi, miei cari tatevoli lettori, che io sono, *tutta intera* in queste pagine ». E Luisa di Sassonia non si è forse resa autobiografa, solo per ristabilire la verità sui propri trascorsi? Quanto a Lina Cavalieri, ha dato per titolo alle sue memorie addirittura *Le mie verità*. (« Io ho sentito il bisogno di ricostruire di fronte a me stessa la *verità* »). Maria di Romania dichiara netto: « Io non ho mai mentito. Sono stata sempre sincera, di una sincerità quasi pericolosa, e intendo rimaner tale ». (*La storia della via vita*, introduz.). Ed Emma Ciardi, moglie di Beppe, pittore: « Nulla dirò che non sia vero ». (*La mia vita in quella di Beppe Ciardi*).

Insomma, presso tutte le autobiografe — come, del resto, presso tutti i memorialisti — la professione di sincerità è abituale e rigorosa

Cosa concluderne? Che esse hanno giurato serenamente il falso, e la sa più lunga la Duncan? Sicchè potremmo buttare a mare, in fascio, tutte le autobiografie femminili?

●

Cerchiamo di ragionare: senza pregiudizi e precipizi.

E cominciamo col rilevare obbiettivamente — sulla scorta delle stesse memorialiste — che esse non si sono sempre e necessariamente costituito l'obbligo di descrivere, punto per punto, tutta la loro giornata. La Sand ha rivendicato, in partenza, il diritto di ogni autobiografo a scegliere, fra i propri ricordi, « quelli che ci paiono valer la pena d'essere conservati ». V'ha (ei spiega) confessioni inopportune, insipide superflue; come v'ha notazioni che, bene spesso, tradiscono un movente polemico: a che scopo estrinsecarle? Se Rousseau arditamente si accusa, lo fa per aver l'occasione di discolparsi; se rivela dei falli ignoranti, lo fa per poter respingere molte calunnie pubbliche: orgoglio mascherato di umiltà. Anche lei, la Sand, rammenta benissimo che, da bambina, ha sottratto dieci soldi alla borsa della nonna, per darli nascostamente in elemosina; ma che sugo c'è, a raccontare una simile sciocchezza? Ella si risparmierà, e risparmierà ai suoi lettori, il racconto di ciò ch'è strettamente personale e non ha interesse generale. Bando, quindi, ai ricordi puerili e ai ricordi amari: « *Je n'écris pas pour me faire consoler* ». Essa si limiterà a cavare dalla propria memoria solo ciò che potrà costituire una lezione per tutti.

Dal canto suo, Lina Cavalieri tiene a dichiarare, a un certo punto delle sue Memorie, che preferisce tacere alcune cose del suo passato, « perchè, anche col narrare con sincerità la propria vita, non bisogna mai dimenticare il proverbio ammonitore: *surtout, pas trop de zèle* » (Cap. X). E, difatti, nel capitolo suggestivamente intitolato *La verità sui miei amori*, la celebre diva si sbriga abilmente della delicata faccenda con una serie di considerazioni filosofiche, e con lieti auguri alle lettrici, senza risolversi a dischiudere alcun cortinaggio. E la buona Emma Ciardi ci assicura anch'essa che « mai si sopporta il mettere in luce ciò ch'è avvenuto all'ombra delle pareti nella propria casa ».

Riserbo, dunque, che praticamente darebbe ragione a Isadora? Un momento! Intanto, non mancherebbero i casi di più sfacciata autobiografia femminile. Non si può dire, ad esempio, che la Bella Otero tenga minimamente ad avviluppare i suoi ricordi di veli, tenuto contro peraltro che di veli non tenne troppo a coprire, sulle scene internazionali, le sue conturbanti fattezze di zingara andalusa. Non fa punto mistero, la nostra Carolina, dei suoi capricci e dei suoi tradimenti, dei suoi mercati e delle sue stravaganze. E se ha da dire che la sua intimità è stata accordata in vista di un bel mucchietto di rubli di un *pendantif* di rubini o di di un mantello di volpi azzurre, è donna da dirlo con tranquilla spregiudicatezza.

Ma, a parte ciò, non sarà ben padrone, chi rimemora, di scegliere i propri itinerari? V'ha chi si decide a rivivere il proprio passato, solo a patto di fare un bel viaggio: vorremmo discutere questa preferenza? Se l'attrice Cécil Sorel ha intitolato i suoi ricordi *Les plus belles heures de ma vie*, vuol dire che solo ad ore siffatte la sua memoria ha avuto lo stimolo di ricondursi. E poi, come negare che, talora, il riserbo è dettato da legittimo pudore o da superiore buon gusto?

Ciò premesso, resta da venire a capo dell'ulteriore asserto della Duncan, per la quale le donne autobiografe, negate alla « verità », si perderebbero dietro alle quisquilie. Ora, può generalizzarsi e sottoscriversi una sentenza simile? Non significherebbe un ingeneroso, e diremmo brutale, disconoscimento di pagine drammatiche, quali quelle dettate dalla dolorante sensibilità d'una Madama Roland, d'una Carolina di Brunswick, d'una Linda Murri?

Quanto, poi, alle « futilità », può ben darsi che esse abbiano il loro valore documentale. La Duchessa d'Abrantès, per esempio, vi descrive minuziosamente, come solo una donna saprebbe, l'abbigliamento di Madame Murat al *Te Deum* celebrato in Notre Dame in occasione del Concordato (Pasqua 1802): ebbene, quel cappello di *satin* rosa sormontato di piume, quell'abito di mussolina delle Indie ricamato a giorno, quello scialle in punto di Bruxelles buttato sulle spalle, vi illuminano di colpo l'ambiziosetta figura di Carolina Bonaparte, e vi fanno partecipi della scena. Nè aver colto codesto particolare mondano impedirà, peraltro, alla Duchessa d'Abrantès di dir molte altre cose, interessanti e acute, che costituiscono il permanente, eccezionale richiamo dei suoi *Memoires*.

E, del resto, sarebbe proprio un guaio, se almeno le memorie femminili fossero provviste di quegl'ingredienti stuzzichevoli di cui pare programmaticamente difettino le memorie degli uomini? Berenson rileva, appunto, l'insipidezza delle memorie senza un po' di pepe. « Abbiamo una quantità di biografie, di autobiografie, di memorie prive di anedotti e di pettegolezzi — come per esempio l'autobiografia di Vico —, ma come sono fredde, noiose, aride! Sembrano pietanze cucinate senza burro, nè olio nè altri grassi generosi... » (B. Berenson, *Echi e riflessioni*, Milano, Mondadori, 1950, p. 100).

Può ben darsi, inoltre, che certi rapporti di vita esteriore, certi dettagli « frivoli » (estranei, secondo la Duncan, alla « vera » vita femminile) costituiscano, per buona parte delle donne, un modo di essere, e altamente sincero, in quanto in codeste proiezioni si manifesta, appunto, la sincerità dell'istinto. Se Voltaire giudicò che i *Mémoires* della Signorina di Montpensier « sont plus d'une femme occupée d'elle-même, que d'une princesse témoin de grands événements », non son mancati critici autorevoli che hanno visto nel giudizio di Voltaire il migliore elogio di quell'autobiografia.

Più semplice sembra concludere che l'autobiografia femminile non si diversifica da quella maschile se non per quel tanto che, in genere, il temperamento femminile comporta. Una differenza tra i due impulsi la rileva, per l'appunto, Enrico Heine, col dire che « noi uomini a volte mentiamo; le donne, come tutte le nature passive, possono di rado inventare ». (E lasciamo a lui la responsabilità della considerazione successiva: « Ma le cose trovate sanno sfigurare in guisa che nocciono a noi molto più sicuramente con questo mezzo che non con risolute menzogne »). Magari senza arrivare fin lì, si può tuttavia ben assegnare all'estrinsecazione femminile una sua peculiarità di carattere. E una sua sincerità. Certo, se la donna è indotta dalla sua natura a essere più immersa degli uomini nel mondo del sentimento, a essere più degli uomini ferita nelle zone della suscettibilità; a sottovalutare o supervalutare (secondo i casi) taluni aspetti dei rapporti umani, è inevitabile che codeste tendenze si riflettano nelle sue Memorie. E' ovvio che la fisiologia e la psicologia hanno il loro giuoco così nel meccanismo dell'immaginazione come nel meccanismo della memoria. Se a Madama di Rémusat, a un certo punto dei suoi *Mémoires*, accade di dire: « la mia penna di donna è a volte un po' stanca », ciò significa che v'è una penna di donna diversa da una penna d'uomo. Beninteso, occorrerà sempre distinguere, tra donna e donna. Ci mancherebbe altro che si facesse di ogni erba un fascio.

Villiers de l'Isle Adam assicura, nei suoi *Racconti crudeli*, che le donne possono dire « ai loro ricordi: *"Ripasserete domani"*, e così obbediscono ». I ricordi, cioè, lungi dall'urgere, incombere e imporsi, se ne starebbero buoni buoni, a servizio e a disposizione dei gusti e degli umori femminili. Sarà. Grande vantaggio, senza dubbio, per la donna; oppure, grande castigo.

Rodolfo de Mattei

PASTONCHI E VALERY

DIFFICILE pensare due poeti così diversi. Eppure si compresero: si stimarono. (Erano due galantuomini).

La prima volta che Pastonchi vide il poeta francese fu all'arrivo dell'*espresso* Parigi-Riviera. Vide «un signore grigio, strinto nella sua magrezza»: studiava i passi dietro il carretto delle valigie: camminava «a testa bassa tra le spalle ostinate».

Il florido Pastonchi lo definì «il poeta che si cerca». Con penna felice lo descrisse anche fisicamente: «un viso marino, cotto alla grande aria, incordato fortemente fra le occhiaie e la bocca». Nel viso arso i baffi erano come un cespuglio: «e le parole talvolta vi si impigliano, paiono un *mugugno* di marinaio contro il vento che glie li rubi via dagli angoli della bocca. Mani energicamente asciutte». Un uomo serio: d'una serietà quasi burocratica. Ma un giorno il collega di Francia gli confesserà: «Voi mi credete serio? No: io non sono serio; non sono che o tragico o comico». Pastonchi nelle ore trascorse con lui in Riviera lo vide soprattutto come un uomo stanco: di «attese addensate». (Un'altra definizione in due gremite parole.

Sorprese anche la sua ghiottoneria. Un giorno una bella signora confidò all'elegante Francesco: «Ho incontrato Valéry a un tè. *D'abord je n'ai vu que des grands yeux qui dévoraient des marrons glacés*». Dopo tanti anni di severo raccoglimento e di ostinati studi (anche matematici) Paul Valéry si concedeva un poco alla mondanità. «Non temete di sperdervi tra un tè, un ricevimento, un pranzo?». «Affatto. Bisogna che i poeti si mostrino persone nella vita quotidiana (non nelle opere). Che la gente li veda, li conosca. Così possono chiarire la loro poesia. L'uomo illumina il poeta, ne è il più vivo commento». In una di queste feste mondane la duchessa di La Rochefoucauld così lo vide: «*mince, les yeux clairs, le monocle dansant à un fil et la cigarette éternellement aux doigts*».

Gli occhi del francese gli ricordavano quelli del Carducci: «più frescamente azzurri quelli sotto l'erta fronte e meravigliati d'ingenuità; a Valéry invece gli son vivi di una malizia che a tratti vi si acuisce astutissimamente a tagliarsi una via onde uscirti incontro sottilmente e penetranti».

Valéry stimava Francesco Pastonchi. «*Je souhaite à mes poèmes, mon cher Pastonchi, le regard d'homme comme Vous, qui sentez, respirez et possédez la Poésie*».

Malgrado le enormi distanze estetiche che li dividevano, il nostro poeta apprezzava l'autore del *Cimitero marino*. Definiva la sua poesia: «un mistero lucente».

Pastonchi lo ospitò qualche giorno nella sua azzurra Riviera.

— Maestro...

— Non chiamatemi *maître*: è una parola così pesante...

Racconta dei suoi primi anni: gli inizi letterari.

— Arrivando a Parigi, due soli scrittori desideravo conoscere: Huysmans e Mallarmé.

Pastonchi ascolta le sue parole con profonda attenzione. «Li sentivo entrambi (Valéry e Mallarmé) senza un Dio rivelato, entrambi credenti nell'arte come in un edificio a sé stante; inebriati del loro orgoglio di maestri, volendo riconquistare il mistero con una formula magica».

Paul ricordava con molta nostalgia i suoi lontani giorni genovesi: ricordava il tempo delle vacanze studentesche trascorse presso gli zii, in una casa al sommo della Salita di San Francesco.

— C'è un luogo dove mangiare all'italiana? Vorrei mangiare un tortino con farina di ceci. Non ricordo più come voi lo chiamate?

— Ah, la *farinà*! Ma si trova solo al mattino.

A Genova, per sua confessione, si determinò il suo destino di poeta.

— Fu una notte. Non potevo dormire. La mia finestra era piena di cielo. Non riuscivo a capire... Una smania dolorosa nell'oscurità.... Poi scoppiò d'improvviso un temporale. Un grosso temporale. D'un tratto un lampo, *quel lampo!* E io vidi dentro nella mia legge.

(«L'essenza della sua arte starebbe nell'esasperazione del senso che vuol formare cristalli spirituali sforzando le resistenze della materia. — Niente egli accoglie di facile: concepisce la parola come un *adjustément des syllabes créé à force d'art*: ha insomma bisogno di combattere, di sentirsi in continuo dominio su quello che continuamente gli si nega. *Je ne saisis à peu près rien d'un livre qui ne me résiste pas.* — Codesto immolarsi in una maglia di sillabe infrangibile onde alzare una scala adamantina verso la purità, che è superbia di sostituirsi a Dio, è insieme insaputa ebbrezza di confondervisi e valente rinunzia a tanto, forse a troppo d'umano»).

Parlano del destino della poesia in questi nostri giorni così distratti alle cose dello spirito.

Valéry è pessimista.

— Quanti capiscono oggi la poesia? Sempre più pochi. Il mondo è distratto. Non si sa più leggere in profondità. La poesia va morendo.

•

Come si trovava bene sulla nostra Riviera Valéry!

Un poeta che aveva nel sangue il mare. Trieste: il ceppo materno (sua madre era una Gemignani di Capodistria, figlia di milanesi. Suo nonno, dal lato materno, era Giulio de Grassi, che aveva cominciato la sua carriera a Trieste, al Lloyd austriaco); Genova: dimora della madre giovinetta («*Je parle de Gênes en tant que mienne*»); La Corsica: terra di suo padre; Sète: dov'egli era nato («*Je suis né dans un de ces lieux où j'aurai aimé de naître*»).

— Il vostro pessimismo, Valéry, mi sembra esagerato. Tutto il mondo conosce e loda il vostro *Cimitero Marino*. («La sua più piena definizione poetica»: «il grido dell'immortalità»: «distacco nell'irreale»: «la massima delle sue ansie fissata in un cerchio preciso di calma, e riverente nell'anello della morte»).

Pastonchi declama:

— *Ce toit tranquille, où marchent des colombes...*

L'autore stringe gli occhietti maliziosi: è molto soddisfatto.

A proposito di questo celebre poema, Marcelle Crespelle un giorno domandò a Valéry l'origine di questa sua eccezionale ispirazione. Risposta: «*Aux gens à tous les gens, je dis que l'idée m'en est venue à Sète. C'est inexact. J'ai conçu le "Cimitière Marin" dans un petit hôtel de la rive gauche où je m'étais réfugié pour travailler. Une mélancolique insomnie a enfanté le premier mot. J'avais le titre, il ne me restait plus à écrire que le poème*».

Pastonchi cercava di capire Valéry, poeta in tutt'altri spazi che i suoi. («Non possono forse questi teoremi poetici trascendere ad una rara bellezza? Archi della volontà, è vero: ma taluni per una simile astrazione che improvvisamente trasmuta il loro gioco, mettendoci in contatto col ritmo universo. E il gioco si dimentica»).

•

— Caro Valéry, a che ora ci vediamo domattina? Alle dieci e mezzo?

Paul pareva esitare.

— Troppo presto, forse?

— Oh, no: io sono già sveglio alle cinque, e lavoro.

— Alle cinque? E quando dormite?

— Non so.

Poi parlarono dei «borghesi». Valéry:

— E' borghese chiunque non offre alla poesia almeno un'ora di meditazione.

Il giorno dopo lo trovò a una ringhiera di rose, «volto alla marina». Fumava. Aveva un viso di vento. Si era alzato alle cinque. Era già stato al porto a fiutare l'odore delle barche, delle reti, dei cordami.

Parlano di Dante.

— Dante! Peccato che lo conosca poco l'italiano.

— Ma voi lo parlate benissimo.

(«Paul Valéry parla l'italiano come me e voi, ma con un sorriso di civetteria perchè si compiace nell'udire il suono del proprio italiano»: Ojetti. — Paul Valéry ha letto, letto per intero, Dante, Petrarca, Machiavelli).

— Ahimè! Ci vorrebbe ben altra conoscenza per scoprire tutte quelle rispondenze di suoni che sono il segreto della poesia.

Pastonchi:

— In Italia si rifuggì quasi sempre dall'affrontare criticamente il problema della tecnica. Proprio su Dante abbiamo un libro che ne studia esclusivamente le alliterazioni. Pochi se ne accorsero. Eppure la tecnica non è un problema esteriore ma essenziale della poesia.

La tecnica! Valéry assentiva con la luce dei suoi occhi elettrici.

Pastonchi volge ora il colloquio sui poeti francesi.

— Voi amate Victor Hugo.

— E' un grande poeta.

— Ma tutto scoperto.

(Se Valéry stimava Victor Hugo, figuriamoci Pastonchi... Ma il nostro Francesco voleva eccitare il collega: obbligarlo a dichiarare i motivi della sua ammirazione).

— Conoscete i versi per la morte di Gautier? Sono tra i più grandi della poesia francese. Sentite questo: *Le dur faucheur avec sa large lame avance*. C'è in quell'*avec* la dura lucentezza della lama. *Sa large lame avance*...: Si vede il brillio di quella lama.

Parlano del *Cimitero marino*.

— Facendo i decasillabi del *Cimitero marino* ho molto pencato all'endecasillabo dantesco.

— Naturalmente, per quella ispirazione italica che è in voi. *La scintillation sereine sème*... richiama: *quale nei plenilunii sereni*, anche se l'armonia ne resti più palesemente cercata.

Veramente qui il povero Pastonchi concesse forse un po' troppo all'ammirazione per il collega...

Pastonchi un altro giorno osò.

Con elegante astuzia portò il discorso passo passo sulla «poesia pura». (Valèry accese la sua ventesima sigaretta).

— Non credo alle purezze isolate della poesia, scintille in notturni abissi, fuochi di artifizio per anime raffinatissime. Accetto che la debolezza culmini solo a frammenti. E' una legge fisica universa, di intermittenze: ma il frammento ha da rimanere connesso nel tutto dell'opera che lo nutre. Lasciato a sé, avulso da un mondo inespresso, e per quanto lo si aiuti col declamato delle ammirazioni perde la sua linfa, isterilisce: larva. Certo la pura bellezza respira sui vertici, ché io li anelo con gli occhi e l'anima, e me ne esalto, ma non saprei concepirli staccati dalle più basse pendici del monte. I pianori mi preparano a tal grido lirico della cima.

Valéry naturalmente non ne era convinto.

Pastonchi con voce rotonda continua:

— Ditemi: dove risiede la sovranità di un'aquila? nelle ali. Ma sapreste immaginare un'aquila con le sole ali, senza artigli che predino, becco che divori, stomaco, ventre che digeriscano? Sarebbe mostruoso. Ecco io definisco la poesia pura «il mostro tutte ali».

Il poeta di Francia non si scompone:

— Eppure, in poesia, bisogna tendere alla purità.

— Ma deve essere un tentativo celato. In arte, cosa che ci cerca non si trova. La Bellezza fu sempre raggiunta da chi badava ad altro fine: ella è un riflesso di amore che muove di là da essa.

Figuriamoci se Valéry ne rimase convinto. Regalò al collega ligure il più astuto dei suoi sorrisi. E tolse dal portasigarette d'oro la trentesima sigaretta. (Fumava troppo. Gli disse un medico: «Perchè, voi che vi mostrate così volontario nell'arte, non sapete resistere al desiderio di fumare?» - «Non so resisterne, perchè gli altri desideri mi vengono di fronte: posso fissarli e combatterli. Questo del fumo mi scivola alle spalle, mi avvolge morbidamente: sono vinto»).

(Però un giorno Pastonchi confidò a Ugo Ojetti un suo pensiero sulla poesia che non sarebbe dispiaciuto in quelle ore liguri a Valéry: «Sì, la poesia è ispirazione e, se più ti piace intuizione, ma l'intelletto deve a ogni attimo vigilarla e approvarla. Che è la poesia senza l'intelletto che sceglie e che ordina? Una cosa sospesa nello spazio vuoto, una vetta senza radici, un mostro tutt'ali. Tutto è numero e ordine, dal sole che si leva in quel minuto, fino al passo dell'uomo sulla sua terra. Proprio per queste strade parlavamo di queste cose con Paul Valéry due anni or sono quando venne a Milano. E sia egli benedetto per averle affermate con tanto chiaro coraggio che i nostri filosofi hanno finto di non udirlo e di non vederlo»).

Insomma, l'autore dei *Versetti* tanto acuminò d'elegante astuzia il suo discorso che riuscì a far capire al suo interlocutore raffinatissimo «calcolatore di geometrie intellettuali» che lo ammirava, sì, ma che era, ai suoi occhi, *oscuro*.

— Oscuro io? Ma mi trovo meno oscuro di Musset, di Hugo e di Vigny.

Le floride gote di Pastonchi si tinsero un poco di meraviglia.

— Vi meravigliate? Prendiamo, ad esempio, questi versi di Musset: *Les plus désespérés sont les chants les plus beaux — Et j'en sais d'immortels qui sont de purs sanglots.*

Non comprendo. Proprio non comprendo. Ma come un puro singhiozzo può essere un canto immortale? Non comprendo. Un canto è un ritmo: «un puro singhiozzo è informe. Per quanto oscuro io possa essere, non ho mai scritto così oscuramente.

Carlo Martini

ARTURO TOSCANINI

Arturo Toscanini non dirigerà più; la improvvisa, irrevocabile decisione del Maestro di sospendere la propria attività artistica è stata universalmente accolta con commossa sorpresa.

Indubbiamente con questa inaspettata dolorosa rinuncia l'arte musicale rimane priva di un artefice più unico che raro.

La formidabile, straordinaria, preziosa operosità del grande musicista parmense è in realtà insostituibile; la sua singolare e sorprendente figura d'artista, la sua gigantesca sensibilità di interprete sono altrettanti luminosi elementi di una trascendentale personalità che con la propria instancabile benemerita attività ha saputo conquistarsi quel posto che la storia musicale dell'epoca moderna non potrà non riconoscergli.

Si è tanto detto e scritto su Arturo Toscanini (sono sette le biografie finora pubblicate) che riteniamo superfluo soffermare l'attenzione dei nostri lettori su dati ed avvenimenti fin troppo noti anche se, questi avvenimenti, sono stati purtroppo frequentemente alterati da ingenue esaltazioni dovute ai superficiali e agli adulatori di mestiere.

Riteniamo invece indispensabile qualche breve considerazione sulla personalità umana ed artistica di questo nostro grandissimo direttore. Una personalità ricca di pathos, di interiori risonanze, sostenuta da una eccezionale vigoria fisica e disciplinata da una ferrea, sovrumana volontà.

In virtù di queste doti assolutamente fenomenali Toscanini è giunto lentamente, gradatamente, ma con assoluta sicurezza a quel mirabile coordinamento tecnico-estetico della propria sensibilità che lo ha portato a toccare nel campo direttoriale l'ideale dell'interpretazione, quell'ideale da tutti ammirato e riconosciuto dovuto ad uno spirito artisticamente veggente, illuminato da una sapiente, commossa visione filologica, storico-estetica delle musiche eseguite.

L'interpretazione è stata ed è tuttora identificata con la filologia, allo stesso modo come si confondono talvolta la retorica con l'estetica, la critica con la storia.

Con troppa facilità critici, musicologi e musicisti spesso dimenticano che interpretare vuol dire spiegare intimamente, chiaramente il significato di una qualsiasi creazione musicale.

Sopratutto la maggior parte dei musicisti interpreti, lontani dalla vera essenza del concetto di interpretazione, si abbandonano ancora oggi ad innaturali atteggiamenti estetici, a deplorevoli, falsi, vanitosi esibizionismi che niente hanno a che vedere con l'arte.

Toscanini non ha mai diretto una partitura della quale non fosse perfettamente convinto artisticamente ed esteticamente.

A tal proposito è interessante precisare quali siano stati gli estremi limiti storici dei suoi saggi interpretativi.

Pochissime le musiche del Settecento eccezion fatta per Gluck e Haydn. Da Mozart in poi ha incluso nel suo enorme repertorio tutti i grandi dell'ottocento e del primo novecento; di taluni ha esposto interamente e ripetutamente l'opera; ha dimostrato particolare amore per Verdi e Wagner. Ha accolto con cautela i nuovi autori del primo novecento (leggi Strauss e Debussy), parzialmente Strawinsky e Gershwin, sporadicamente qualche compositore americano. Tra i musicisti italiani una certa predilezione per Pizzetti, Senigaglia, Castelnuovo-Tedesco.

In sostanza si può affermare che gli autori preferiti dal Maestro e quindi maggiormente eseguiti sono stati Mozart, Beethoven, Brahms, Verdi, Wagner, Mussorgski e Debussy. Decisamente esclusi i modernissimi o meglio quegli autori che per dichiarati ostentati principi hanno deliberatamente dimostrato nelle loro composizioni di rigettare l'ispirazione ed il sentimento.

In virtù della meravigliosa lezione che per oltre tredici lustri Toscanini ha impartito con tenacia ed autorevole eloquenza, è augurabile che almeno per quanto riguarda l'arte dell'interpretazione, taluni dei numerosi equivoci nei quali si dibatte l'odierno mondo musicale siano destinati a scomparire definitivamente. L'artista moderno se degno di tal nome, non potrà ignorare per il futuro l'enorme importanza del testamento spirituale tracciato dal grande vegliardo; un testamento che ci insegna l'unica via per poter giungere alla comprensione, alla verità dell'opera d'arte: la necessità di avvicinarsi ad essa con sincera devota umiltà, con pura intelligenza.

Questa severa, nobile umana concezione rappresenta, nel campo dell'esecuzione musicale, una delle più importanti conquiste del nostro tempo.

Dante Ullu

• Il mese scorso si sono chiusi a *Giacarta* i corsi di lingua e di cultura italiana organizzati dalla «Dante». Durante la cerimonia il Ministro d'Italia ha messo in rilievo l'importanza dei corsi e l'opera della «Dante». Durante la cerimonia il Ministro d'Italia ha messo in rilievo l'importanza dei corsi e l'opera della «Dante» in Indonesia.

Agata Pistone - Pascoli sull'Etna

MOSTRE A MILANO

FIORENZO TOMEA

Al Centro d'Arte San Fedele sceltissima mostra riassuntiva di Fiorenzo Tomea, la quale abbraccia un periodo di oltre vent'anni, importantissimo e decisivo non solo per il pittore cadorino, ma per tutta la nuova pittura italiana formatasi, in ribellione al «Novecento», attorno ad un rinnovato sentimento romantico e all'apporto sicuro di pochi artisti, allora giovanissimi, fra i quali lo stesso Tomea ebbe una parte notevole.

La dote più autentica di questo pittore è la sincerità, che una naturale vena poetica e uno spirito religioso arricchiscono di profondi valori umani. Spontanea l'ispirazione, così pure la restituzione artistica, ottenuta attraverso un'intima filtrazione spirituale per mezzo di una semplicità d'espressione quasi primitiva. Questi modi elementari, sobri, persino impacciati, rivelano un animo candido e sinceramente ingenuo, non sciupato neppure da una punta d'intellettualismo che porta alle volte il Tomea su strade non sue, nel ricordo di Ensor e di Rouault, lontano dal suo piccolo e umile mondo.

Non appartengono a questa forzatura letteraria le diverse memorabili variazioni delle candele, ricche di accensioni coloristiche, dove la poesia delle povere cose s'incontra con una casta poesia religiosa, nè i paesaggi rudi dei suoi monti cadorini, dipinti con una forza istintiva, ma piuttosto certe composizioni di scheletri, volute intellettualisticamente, più che sentite spiritualmenmente. Ma la validità di questa pittura, pervenuta ora dalla salda ma un pò greve tonalità di un tempo ad una trasparente illuminazione coloristica, è tutta nella spontaneità, nella sua elementarità, nella sua semplicità, sia dei motivi sia dell'esecuzione, innalzata nella sfera di una dolce poesia da ingenuità di sentire e di dire.

GIUSEPPE AJMONE

Giuseppe Ajmone appartiene alla generazione immediatamente successiva a quella di Corrente — quella generazione, cioè, che si ribellò alla monumentalità retorica e al gusto ufficiale del «Novecento», cui abbiamo accennato a proposito di Tomea. Sembrerebbe che questi giovani, che oggi s'aggirano intorno ai trent'anni, avessero trovato tutto preparato tutto fatto. Errata considerazione perchè anche riconoscendo che essi hanno avuto un avvio facilitato da recentissime esperienze e da precise indicazioni sulla strada da seguire, subito dopo le prime esercitazioni didattiche, s'impose alla loro coscienza la necessità di portare più avanti, verso soluzioni più definite e più chiare, verso altre ricerche etiche ed estetiche suggerite dalle nuove esigenze storiche, l'insegnamento del movimento di Corrente, insieme al riconquistato concetto della liberazione dello spirito umano.

Uno degli artisti più coscienti e responsabili di questa nuova generazione è, per l'appunto, Giuseppe Ajmone, il quale partito da un espressionismo tonale di origine lombarda, che riecheggiava intenzioni e risultati di una certa esperienza pittorica che aveva accomunato in una stessa ricerca, attorno al 1940, pittori come Birolli, Morlotti e Cassinari, pervenne, in seguito, attraverso una depurazione chiaroscurale, ad una semplificazione dei suoi mezzi strumentali, sia nella forma sia nel colore, dove si potevano ancora riconoscere modi cari a Cassinari, cui si aggiungevano influenze provenienti da Braque.

L'attuale mostra personale di Ajmone alla Galleria del Milione, ci dimostra l'ulteriore avanzamento di questo artista sul piano della libertà espressiva. Sostituiti i dati espressionistici con elementi didattici di origine cubista, Ajmone è riuscito a ridurre anche questo insegnamento ai termini essenziali, inseriti ora in un clima di aperture e di soluzioni astratte. L'oggetto è sezionato secondo diverse contemporanee visuali, ridotto in strutture elementari su una precisa scala di valori prospettici, entro un'essenziale ridimensionamento spaziale. Non è una tecnica originalissima, beninteso, perchè è il risultato ultimo di ricerche e di esperienze che hanno impegnato e che continuano a impegnare la parte più valida dell'arte europea, ma è forse l'unica strada per arrivare a quella liberazione spirituale della forma, senza il distacco irrimediabile dalla realtà imposto dall'astrattismo, che è il problema essenziale delle ultime generazioni pittoriche.

Le scoperte influenze cui abbiamo accennato, stanno ormai scomparendo nella pittura di Ajmone. Rimangono sottintese, assimilate e assorbite in un tessuto pittorico sano e vigoroso, composto con trame sottili di linee e di segni incisivi dentro un clima coloristico di intonazione delicata e soffuso di trasparenze, sui bruni, sugli arancioni, sui grigi teneri e morbidi sui rossi accesi, che stanno prendendo il posto dei verdi e dei blu freddi di un tempo.

Enotrio Mastrolonardo

DOCUMENTI
SULLA GIOVINEZZA DI SVEVO

10.

Così portano ambidue amore alla scienza naturale ed odio a quanto è astratto. Ambidue odiano la musica. Paolina ama e s'interessa a quanto esiste, al bello e al brutto come Zola. Zola vuole evidentemente dimostrare che la sua arte nacque dall'amore della vita ». Conclusione che si sembra non solo piuttosto penetrante, nei riguardi di Zola, ma allusiva, e prefigurante lo stato d'animo di chi scriverà fra qualche anno dei romanzi « dimostrativi » di se stesso; per non dire assolutamente autobiografici.

L'esame della *Vocazione del conte Ghislain*, opera mediocre, gli serve per mettere in rilievo le qualità del suo autore, negative artisticamente considerate, ma sufficienti a deporre bene sulle sue ottime attitudini di « letterato »; al quale egli contrappone subito un vero artista come Daudet. « Quale differenza! Il Daudet dove tocca crea, mai una sua pennellata è di troppo, mentre lo Cherbuliez ha lasciato nel suo lavoro innumerevoli traccie di tentativi non riusciti e che insudiciano il quadro. Ma il Daudet ha bisogno di espedienti, nè per spiegare caratteri nè per far camminare il racconto ». Ed era questo, appunto, che Svevo voleva mettere in rilievo.

Nel successivo articolo, dedicato all'*Immortale* di Daudet, l'approvazione del Nostro sale al grado dell'entusiasmo. E si sa, talvolta, che nella foga dell'entusiasmo possono sortire paragoni inopportuni. (« E' una figura degna dello Shakespeare, tracciata con una chiarezza meravigliosa », dice di un personaggio del romanzo). Il discorso è tenuto, ciononostante, su un piano di seria coscienza critica, non cade dell'enfasi, ed ha una felicità di osservazioni che toccano non solo il Daudet ma il mondo letterario francese del suo tempo (« Questa è una satira da Archiloco, odiatore non solo in nome di un'idea, ma personale »).

•

A poco a poco si cominciano a intravedere, dentro l'animo del lettore accanito e insoddisfatto che era allora Ettore Schmitz, due tendenze che si mantengono distanti, disponendosi dentro una prospettiva psicologica ancora torbida e traballante: l'una pronta a sovrchiare, con l'intelligenza riflessiva ed errabonda, proprio del dilettante, le cose e gli strumenti letterari presi in esame (non si dimentichi che proprio sulla natura del dilettante egli scrive, in questo periodo, pagine curiosissime); e l'altra, come dire?, passionale (malgrado lo stimolo mentale sempre desto), che aderisce perfettamente a ciò che è affine, vi si riconosce, e lo fa proprio. I risultati critici sono per avventura buoni nell'uno e nell'altro modo; ma è evidente che a noi interessano maggiormente quelli che rivelano il temperamento dello scrittore, attento a ciò di che si servirà. Come dobbiamo prendere ora l'osservazione categorica fatta da Benco, che a tutta prima s'adatta al carattere e ai propositi di Svevo? Benco dice: « Il suo istinto lo portava ad amare tanto più un libro quanto più esso gli desse la sensazione che si trattava di 'storie vere' ». Ci sono articoli, che rispecchiano meglio la prima delle due tendenze or dette, cioè quella di natura intellettuale e disinteressata (come *L'autobiografia di Riccardo Wagner*, importante anche come testimonianza critica italiana sul grande musicista, e basterà solo pensare alla data: 22 dicembre 1884), in cui non troviamo nulla di proveniente dall'esterno; l'animo dello scrittore non è toccato dai fatti, ma unicamente dalle idee; eppure lo si sente vibrare di autentica forza, e le definizioni toccano il segno. Ecco due passaggi significativi: « Non so se si possa ammettere in Wagner pudore, virtù degli esseri deboli, ma è certo che, quando ha da raccontare fatti che lo concernono, fa un movimento di ribrezzo che somiglia molto al balbettare di persona spinta contro volere a rivelare a degli indiscreti cose che volevano tenere segrete ». Chi conosce lo stile dei saggi e delle memorie wagneriane sa che Svevo non si è sbagliato. E ancora: « Per trovare nella storia artistica un romantico tanto conseguente bisognerebbe risalire secoli. Aveva fatto suo un sistema filosofico che toccava più o meno l'arte, la morale e la politica ed è ben vero che talvolta questo sistema cozzava contro la realtà, con il buon senso comune degli uomini fino al punto di far ricadere il ridicolo su chi lo difendeva, ma Wagner in questo sistema poteva vivere perchè con un'energia di natura eccezionale, vi aveva eliminato ogni contraddizione ». Ed ecco, per concludere un ritratto davvero indimenticabile: « Wagner è condotto da un Dio, l'arte, a traverso ad un mondo di essere inferiori e nemici ».

E certo che il nostro critico sapeva sondare altrettanto bene, con la sua sensibilità ricettiva, i fatti più disparati e le idee e le personalità nelle quali si imbatteva, intingendo il dito in quell'acido nero e corrosivo che più tardi doveva servirgli per descrivere gli aspetti segreti del suo mondo quotidiano. Una generica affinità di animo, e talvolta di situazioni psicologiche riscontrata nei suoi autori, gli dà l'ebrezza; ma è anche vero il contrario: di fronte ad un Peladan [23], s'irrigidisce in una fredda e crudele contemplazione; difende Taine e Renan, non per ripiegare su un terreno materialistico e scettico, ma per dilatare l'animo su occasioni spirituali, per una commozione istintiva che le loro idee gli suscitano, contro quelle insolenti, pedanti, inconcludenti e dogmatiche dei loro avversari. « La verità, o ciò ch'egli professa per verità, non ha mai entusiasmato Renan. Le sue pagine più belle sono dedicate alla glorificazione di ciò che « gli nega » [24]. Che è un argomento irrefutabile.

A Svevo, del resto, poco importava, in queste sue prove critiche, la esaltazione di canoni e modelli letterari, o l'investigazione di certi contenuti, ai quali prestava tanto del suo impegno la critica positivistica. In una misura che meglio non si adatterebbe alla sua mentalità, egli scartò quasi del tutto la poesia [25]. La signora Svevo dice in proposito: « Non amava la poesia. Una volta mi disse: « Perchè tante parole per così pochi concetti? » [26]. Non era certo l'acume che gli difettava per leggere i poeti; ma la sua sensibilità differiva da quella dei generici lettori ed intenditori del suo tempo. Ma stimava il Carducci. Quale Carducci egli amò? Non ci è possibile dire. Eppure saremmo assai vicini al vero cogliendo questa sua simpatia nell'ambito della critica e della prosa carducciane, laddove l'uomo spiegava le sue lucenti, ben articolate, virtù classificatrici e umane. Forse lo interessava più il suo carattere che la poesia. Per gli uomini, come è noto, Svevo mostrava una curiosità, un ardore poco comuni. A conoscere, a definire inesauribilmente ogni tipo di umanità, gli bastava frugare dentro se stesso, avvertire certe percezioni o ripulsioni. Ed è a questo modo di « lettura », di contatti, nel segno ingenuo della conoscenza del mondo, ma con un che di relativo, di ispido e di crudele, che si era svegliato, tra sogni impossibili e propositi ancora più vaghi, al grande appello del naturalismo francese. Ma essa scuola fu solo un principio per lui, non una soggezione devota. I suoi articoli di critica lo rivelano difatti indipendente, cauto, preparato ad altro.

•

« Oggi compio 28 anni. Il malcontento mio, di me e degli altri non potrebbe essere maggiore ». Siamo tornati al punto di partenza. Ettore Schmitz dichiara il suo fallimento, ammette di aver girato a vuoto per tanti anni, sgombro il cuore di ogni illusione, fra castighi e disgrazie continue dategli dalla vita. Un romanzo incominciato: sarà il suo libro autobiografico: *Una Vita*; a cui per ora non crede, — « è una porcheria... che finirà col restarmi sullo stomaco » — e quella carriera di critico giornalistico, incerta e troppo privata. Infine i sogni teatrali del tutto irrealizzati. Decine e decine di abbozzi di commedie, probabilmente già qualche dramma compiuto. E la banca.

La banca, l'ossessione del lavoro inutile, grigio, senza avvenire. Che altro poteva venirgli dal mondo? « La vita letteraria della città, separata dalla madre patria e chiusa in se stessa, aveva una fisionomia particolare » [27], certo non se ne poteva contentare, e come avrebbe avuto l'animo di scambiarla per una vera vita letteraria, il giovane che abbiamo visto così carico d'intelligenza e di moti interiori? La signora Svevo continua: « Essa si accentrava nel salotto letterario della poetessa Elisa Tagliapietra-Cambon, nella società di studi « Minerva », diretta allora dall'avvocato Cambon e da Attilio Hortis, e nella redazione dell'*Indipendente*, ed era tutta imperniata sul culto delle memorie della civiltà romana e veneta e nella difesa del patrimonio nazionale ». Siamo sicuri che Svevo guardava a tutto questo con lo stesso occhio disincantato e indifferente che il giovane protagonista del suo romanzo, Alfonso Nitti, una volta penetrata la sufficienza e il bluff del salotto di Annetta, doveva rivolgergli. Meglio, molto meglio alcuni uomini, che incontrava all'*Indipendente*: dall'Hortis, al Rossi, al Pitteri, e a Silvio Benco.

E' proprio Benco a rievocare, nei suoi modi consueti e affettuosi, l'immagine di quei tempi e del giovane Svevo, che ormai si avvicinava ai trent'anni. Allora Svevo si recava ogni mattina alla redazione del giornale, e vi rimaneva per circa due ore, sfogliando i giornali tedeschi, da cui cavava una rubrichetta di politica estera. « Molto gli dava da fare in quel tempo il ritiro di Bismarck, e anche la preveduta nomina del signor von Miquel a ministro delle finanze in Germania. Era un lavoratore coscienzioso, puntuale e anche rapido, benchè non senza pentimenti; ma tratto tratto, come annoiato, sollevava la testa dal fogli, e con la sua bella voce dalle appoggiature gravi, gettava qualche parola scherzevole sui fatti del giorno. Poi ripigliava la sigaretta e la penna, e si rimetteva al lavoro con un sorriso paziente. Alle nove, tutto doveva essere finito. L'ora della Banca... Veniva all'*Indipendente*, volontario, per aiutare il giornale irredentista in un periodo difficile, mentre tutta la vecchia redazione, per un caso non nuovo, si trovava nelle carceri di Innsbruck... Fu il solo periodo della vita nel quale lo vedessi ogni giorno: ed egli parlava molto, e amava farsi ascoltare. Spirito riflessivo errabondo, squadrato da una volontà d'intelligenza pratica, l'umorismo gli era il tono naturale della conciliazione. Non mancava di tratti ingenui, in contraddizione con la sua finezza di psicologo: e uno di questi fu il portarmi un giorno, esitando, un suo lavoro drammatico, molto lungo, in tre o quattro atti, perchè vedessi di ritoccarglielo... Il teatro era allora il suo sospiro... « La forma delle forme, il teatro — diceva —: la sola dove la vita possa trasmettersi per vie dirette e precise » [28].

Dentro tale consapevolezza, e aggirandosi pensoso ed estraneo tra uomini e cose che poco gli appartenevano, maturava lo scrittore di *Una Vita*. Le smanie dell'adolescenza, i suoi sogni continuati per anni, erano tutti una cenere. Bisognava soffiarci sopra e ridestarvi il fuoco. Svevo non era ancora nato, ma già sapeva ogni cosa di sè, e soprattutto degli altri.

(*Fine*).

Giacinto Spagnoletti

[23] *Un individualista*, 20 ottobre 1886.
[24] *La Verità*, 14 agosto 1884.
[25] C'è rimasto un solo esempio di lettura poetica: *Poesie in prosa di Ivan Turgenjeff*, 29 gennaio 1884. Ma è limitato a considerazioni d'altro genere; e di poesia non si parla. Curioso e paradossale è il raffronto finale fra lo scrittore russo e l'Alfieri.
[26] *Vita di mio marito*, pag. 20.
[27] Ibidem, pag. 19.
[28] *Pegaso*, gennaio 1929.

VETRINETTA

VINCENZO POLETTI, ***Sintesi per una morale sistematica***, **Faenza, F. Lega.**

Nell'esame dei sistemi filosofici del mondo contemporaneo il Poletti riscontra un fatale e preoccupante errore: la mancanza di validi principi dai quali si parta e nei quali si sostanzi ogni teoresi etica. Nell'urgente necessità di cercare soluzioni pratiche ai molteplici interrogativi delle coscienze, molti pensatori contemporanei non sono sempre riusciti a soddisfare e risolvere la vastità dei complessi problemi morali. Ad alcuni è mancata la coerenza alla dottrina, ad altri la sistematicità.

Il Poletti si è, perciò, proposto di tracciare la sintesi di una morale sistematica, metafisicamente giustificata; di ricercare, cioè, i principi e le fondamentali esigenze etiche.

Partendo dall'esistenza del volere, del suo atto il Poletti passa ad analizzare il « giudizio di valore » che accompagna il volere cosciente e ne deduce che, come nell'ordine delle cose, così nell'ordine del pensiero, l'individualismo assoluto non può esistere. I giudizi di valore devono essere universali e assoluti.

Analizzata nel volere la sua triplice forma di riflessione su se stesso, di tendenza al bene e tendenza al bene assoluto il Poletti passa a indagare la norma della moralità, l'obbligazione come forma di volere e, poi, il fondamento della obbligazione, l'Assoluto, Dio, il fine ultimo e il bene assoluto per cui la morale è essenzialmente religiosa.

Nella seconda parte l'Autore tratta del ruolo della libertà nella morale, giungendo ad affermare la correlatività di obbligazione e libertà. L'eteronomia è essenziale all'obbligazione ma la trascendenza che rende eteronome le leggi non chiede il volere, perchè la formula di azione che Dio ci detta è l'espressione della esigenza più intima, più autonoma della nostra coscienza.

La coscienza obbliga secondo la legge e la legge obbliga secondo la coscienza. L'obbligazione lungi dall'essere un precetto restrittivo è una esigenza di immensità; essa è generatrice di libertà.

Nell'ultimo capitolo che vuol essere uno « schematico disegno » di metafisica del volere il Poletti conclude che l'obbligazione del volere e la necessità della libertà sono i principi generatori della moralità.

E' da lamentare che a questa indagine acuta dei principi morali non corrisponda eguale merito nella forma espositiva e auguriamo che in una ristampa del volume siano evitati i troppi numerosi errori di stampa che impediscono la lettura.

ULISSE PUCCI

WILLIAM SHAKESPEARE, ***Giulio Cesare***, **trad. di A. Orbetello, Milano, Mondadori.**

Il numero 368 della Biblioteca Moderna Mondadori reca il titolo del *Giulio Cesare* shakespeariano, che si aggiunge ad altri celebri e meno celebri. E con piacere si pensa che chi vorrà e sarà stato magari spinto all'acquisto dalla visione del *film* — potrà leggersi a modico prezzo la storia del tormento di Bruto, del rancore di Cassio, della grandezza di Cesare, della semplicità e insieme astuzia di Antonio. Anche l'Italia, si può ormai dire, può vantare un tipo di collana letteraria o buon mercato ma d'indiscussa serietà; e pare non manchi il consenso dei lettori. Questo *Giulio Cesare*, occorre dirlo, merita pienamente il successo, curato com'è dalla mano amorosa ed esperta di un docente universitario, che ne dà una versione letterale e integrale, ma ariosa e snodata, fedele e insieme libera, se per libertà del tradurre si deve intendere la necessaria duttilità dell'interpretazione sostanziale.

In una nota al buon lettore Alfredo Orbetello avverte di certo barocchismo dell'eloquio, di certo « distacco e sussiego da gorgiera » che nello sprovveduto lettore potrebbe suscitare qualche moto di sorpresa se non qualche dubbio sulla grandezza di Shakespeare. E ben fa il curatore a non far pesare la sua qualità di specialista, a non far cadere dall'alto il pane che ha spezzato per il grande pubblico riconoscendo che quel pane poteva avere, magari, qualche crosta. Più responsabile e garantita riesce perciò l'affermazione che solo lasciando il dramma qual'è — cioè elisabettiano e shakespeariano, senza volerlo fare nè romano nè moderno — se ne potrà ammirare, sovente, la grandezza.

SILVANO GEREVINI

MARIO FUBINI, ***Dal Muratori al Baretti***, **Bari, Laterza.**

In seconda ed. accresciuta, i ben noti saggi dell'illustre studioso, che tracciano le linee generali della critica e della cultura settecentesca. Risultato particolarmente felice è, in essi, la restituita connessione tra storia della critica e storia della letteratura: un genere di ricerche volto a colmare e ad insegnare come possano esser colmate le gravi lacune che, recentemente, lamentava anche il Falqui. Si può credere sommariamente, che quando avvengono così felici incontri fra la critica militante e gli studi accademici, è per aria, prossimo, un rinnovamento di interessi che promette eccellenti risultati generali. Quelli particolari qui raggiunti dal Fubini, riguardano il Muratori, l'Arcadia e l'Illuminismo, il Baretti, il Bettinelli, il Parini e « Racine et la critique italianne » (in franc.). Indice dei nomi.

E. V.

Cantare della gesta di Igor, **Torino, Einaudi.**

Renato Poggioli, benemerito traduttore di varia letteratura e poesia, arricchisce la cultura italiana di una gemma rara, con questa epopea del XII secolo, la più antica e la più alta del genio russo. La sua fatica ha ottenuto l'insperato premio di indurre il Jakobson a dar del *Cantare* la redazione critica più perfetta che oggi si abbia, e ad autorizzarne la pubblicazione a fronte della traduzione italiana. Nel'introduzione, il P. dà conto minuto della singolare storia di questo canto in « prosa numerosa » e delle vicissitudini del suo manoscritto. « Fino a che punto un'opera di poesia d'arte quale il *C.d.g.d.I.* sia legata alla creazione popolare che entusiasmò Puskin, non si può dire in poche righe [....]. Ma noi siamo convinti che, pur opera individuale, anche il C. rivela lo stesso spirito creativo che fu alla base delle favole che incantarono Puskin » (E. Lo Gatto, *Il Tempo*, di Roma, 1954, n. 41).

E. V.

Sainte Beuve, **Milano, Garzanti.**

Nella collana « Il fiore » (introduzione, scelta e versione a cura di A. Noferi), Garzanti presenta una scelta degli scritti del *critico artista* Sainte Beuve. Quanto possa esser critico un artista, è questione trattata con agilità e acutezza dalla Noferi nell'Introduzione. Maestro di libertà spirituale, anche quando soffre di pregiudizi, S. B. sa offrire ai suoi fedeli un valido aiuto perchè si affranchino da letture « apparenti »; ed è soprattutto la lezione che conta (nel campo della critica), come ha dimostrato il nostro Serra, che si riteneva alunno del grande francese. La scelta della Noferi potrà esser discutibile, ma è ricchissima e invogliante: Malherbe, in un *Quadro storico e critico*: Lamartine e Villemain, in *Ritratti Contemporanei;* Bayle, Corneille, Racine, Molière, in *Ritr. Letterari;* Montaigne, Pascal, Vauvernagues, in *Port-Royal;* e La Rochefoucauld, Diderot, Rabelais, La Fontaine, Buffon, Massilon, La Bruyère, Bossuet, Saint-Evremond, Cervantes, Virgilio, Terenzio, la Critica naturalistica, i saggi teorici (*Idea della critica, Idea della poesia, Il moralista*), gli scritti baudelairiani; poco meno di cinquecento pagine di lettura stimolante.

P. Z.

ANNE FRANK, ***Diario***, **Torino, Einaudi.**

Se l'uomo nei secoli avesse raccolto e fatto uso appropriato di documenti come questo, forse non ci vergogneremmo oggi, dopo duemila anni di cristianesimo, di sentire bollata l'età nostra da responsablità spaventose. La Frank è una tredicenne, ebrea olandese, costretta a vivere due anni di seguito, con la famiglia, in un rifugio mascherato: e il diario contiene le premesse e lo svolgimento di questa vita di talpa. Inutile sacrificio: scoperta, fu deportata a Belsen e vi morì dopo otto mesi. Il mondo (letterario) ora esamina esteticamente il suo scritto. Meglio sarebbe se gli organismi supernazionali avessero l'autorità di imporre questo libro come testo scolastico ai tedeschi della nuova generazione (non mancherebbero altri libri per tutti gli altri popoli): imporlo anzi a chiunque voglia, nel mondo, far carriera politica. « Oh questi stupidi adulti, sarebbe meglio che cominciassero loro a imparare, prima di far tante osservazioni ai bambini! » (Frank, p. 220).

V. C.

J. A. MICHENER, ***I ponti di Toko-ri***, **Milano, Rizzoli.**

Michener, premio Pulitzer 1947, ci ha dato la prima saga del *banshee* in Corea: un romanzo documentario sul reattore (Banshee è uno spirito folletto che si aggira gemendo lamentosamente intorno a colui di cui annunzia la morte), sull'elicottero, sulla portaerei, sugli uomini che se ne servono. E' la storia della morte di alcuni simpatici eroi, che compiono con serenità fanciullesca le loro azioni, e periscono proprio quando hanno più volontà di vivere, e si domandano il perchè di un conflitto poco comprensibile alla luce delle vecchie nozioni di storia e di politica. La risposta implicita è, che il sacrificio di pochi consente e assicura la tranquilità (e quasi l'indifferenza) di molti: crudele ammissione, che costituisce il preavviso di recriminazioni e affermazioni di diritto, di cui sentiremo il peso nella prossima cronaca americana. I protagonisti umani sono disegnati e rappresentati assai efficacemente, secondo la facile tecnica dei contrasti e della simpatia glorificata da Hollywood; le macchine, invece, nel romanzo di Michener vivono una vita quasi inedita e poeticamente trasfigurata. Mette il conto di leggere il libro, per conoscer meglio e non odiare irragionevolmente questi strumenti, che di per sè non sono nè buoni nè cattivi, ma avranno l'anima dell'uomo che li usa. Michener non dà un contributo alla pacificazione del mondo, ma il compito che voleva assumersi consacrando il sacrificio di pochi scelti dalla malasorte, nella memoria dei troppi fortunati, lo ha assolto con dignità e commozione.

V. C.

Tutta la pittura di Vermeer, **Milano.**

N. 14 della *Biblioteca d'Arte*, a cura di Vitale Bloch, tutta la pittura del pittore di Delft, il « grande silenzioso », tra i più comunicativi compatrioti olandesi. Questo soave imbalsamatore di visioni, sopravveniente in punta di piedi, ritrae l'intimità più vera di chi non si accorge di lui, persone e cose. I suoi frammenti d'ambiente, i particolari, le nature morte non autonome ma capaci d'autonomia, partecipano della sospensione leggiadra in cui son colte le persone, e finisci con il guardare pudicamente, consapevole d'indiscrezione. L'incanto non è guastato dalla fotografia nè dalla riproduzione, singolarmente adatte a questo genere di pittura, la cui magia si spinge oltre la perdita del colore. Uno dei volumetti meglio giustificati e più gradevoli, di questa *Biblioteca*.

W. I.

MARIO CORSI, ***Natura e società in D. Hume***, **Firenze, La Nuova Italia.**

« Perchè l'uomo agisca in un senso o nell'altro, gli affetti nella loro particolarità devono esser mossi ed anche se si tratta di una disposizione altruistica, naturale, pur essa è vincolata dalla sua natura di passione » (pag. 72): quindi, per vivere in società, il filosofo deve « superare e correggere i propri limiti individuali senza che peraltro questo significhi un annullamento di essi in un ordine universale ». Come si vede, una specie di relativismo etico che il giovane autore va rintracciando nel terzo libro del *Trattato* e altrove, difendendolo dai giudizi negativi del De Ruggiero e del Baratono, e avvicinandosi, ma senza collimare, a quelli di Della Volpe e Dal Pra, e a quello tutto positivo del Bagolini.

O. S.

GOFFREDO QUADRI, ***La vita estetica***, **Firenze, presso La Nuova Italia.**

« La vita estetica e lo sviluppo della coscienza »: ultimo ma non postremo esempio di assai sottile ricerca di cui il nostro tempo è forse già stanco. Venticinque anni fa, avrebbe forse suscitato umori e malumori più sensibili, anche perchè talune critiche, avverse a molti (dal Croce al Chiavacci), colgono assai bene nel segno.

F. R.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21

Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 879-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 20 - ROMA, 16 MAGGIO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

GIOVANNI GENTILE
E LO SPIRITUALISMO

Per spiritualismo cristiano s'intende un movimento di pensiero filosofico che, in reazione ad altri indirizzi del pensiero contemporaneo (all'esistenzialismo e al problematicismo soprattutto), intende di restar fedele ai presupposti fondamentali del Cristianesimo. I suoi seguaci battono vie diverse, ma son concordi in questo programma generale, e, pur nella diversità delle loro vie, consentono a riconoscere nel Gentile il loro comune maestro: salvo, s'intende, le divergenze da lui per quel che riguarda la fedeltà ai presupposti del Cristianesimo, ch'essi intendono di mantenere più rigorosamente.

L'intento del presente scritto è di precisare il punto in cui questo spiritualismo cristiano può e deve riconoscere nella dottrina gentiliana un principio comune, e di precisare insieme quale è filosoficamente, il motivo principale della divergenza, ossia la ragione per cui quella dottrina non sembra in armonia con i postulati della concezione cristiana.

Per il lettore nuovo a queste discussioni è bene premettere qualche notizia di carattere generale. La prima mi pare dovrebb'essere questa: che il pensiero cristiano è stato elaborato, e si viene tuttora elaborando, lentamente e faticosamente attraverso i secoli a cominciare da S. Agostino, che per primo, per comune consenso, ha tentato di enunciarne il principio in opposizione al pensiero pagano precedente. Un tal principio è stato da lui indicato nel senso d'interiorità della coscienza a se stessa, o autocoscienza, in cui all'uomo più chiaramente si rivela l'immagine e la somiglianza del suo Creatore, che è pura spiritualità. Il pensiero pagano, invece, era tutto proteso alla comprensione del mondo fuori dell'uomo, e dell'uomo solo in quanto la sua intelligenza conteneva i principii di tale comprensione. La differenza è patente: per il cristiano quel che interessa certamente l'uomo, non è il mondo, in cui egli si trova di passaggio, ma Dio che l'ha creato e posto nel mondo per un fine ben determinato: di dare, nella sua vita terrestre, la prova di amarLo.

Pure, pensa S. Tommaso (otto secoli e mezzo più tardi), pure, se Dio ha posto l'uomo nel mondo, vuol dire che anche attraverso il mondo egli può, in qualche modo riconoscerLo, e nella società civile, seguendo il lume della ragione naturale, deve essere ossequiente alla legge, sia pure soltanto umana, della moralità. Il soprannaturale perfeziona, non distrugge la base naturale dell'uomo. Questo è il senso della conciliazione, tentata da S. Tommaso, fra pensiero pagano e pensiero cristiano, piegando quello verso questo: o si dica anche ch'egli tentò una sintesi di pensiero antico e di pensiero moderno, se com'è anche giusto, si fa cominciare la modernità da S. Agostino.

Poi viene quello che si chiama «pensiero moderno» per ragioni cronologiche, ossia perchè viene dopo il medievale. Ma lo si distingue anche per un'altra ragione, interna: ch'è di reazione al pensiero medievale troppo concentrato, pareva, nell'idea di Dio: troppo teologico. Ora, invece, si vuol valorizzare il mondo dell'uomo come mondo dell'uomo semplicemente: di qui, la grande fioritura della scienza, dell'arte e della poesia, e il nuovo fervore per la vita politica e sociale. Niente di male, in fine, dal punto di vista cristiano, purchè tutta questa «mondanità» non contraddica al senso religioso che dovrebbe sovrastare, se uno vuole, non soltanto dirsi, ma essere cristiano veramente. Invece, purtroppo, questo senso religioso, cristiano, della vita e della cultura viene sempre più illanguidendo. Nel medioevo i filosofi sono anche santi, nell'età moderna di filosofi santi non ce n'è neppure uno. Sono cristiani «mondanizzati», e tirano, come fece Hegel con un vigore speculativo superiore a tutti, a mondanizzare gli stessi dogmi fondamentali del Cristianesimo: Dio diventa, nello Hegel, l'impersonale «pensiero pensante» che, in un grandioso quadro comprendente il mondo della natura e quello dello spirito umano, si svolge dialetticamente, seguendo cioè una logica ch'è anche interna sua storia ideale. L'uomo, anello di congiunzione, mediatore, fra il mondo e Dio, deve adeguarsi nel suo pensiero a quella logica ideale-reale.

Il Gentile viene dallo Hegel, ma ha profondamente trasformato quel principio del pensiero pensante incentrandolo nella personalità stessa di colui che pensa, e ha definita questa personalità «pensiero in atto»: chè — disse — Hegel abusivamente chiamava il suo principio «pensiero pensante», mentre, quel pensiero, pensandolo lui, era un «pensiero pensato» soltanto. Non avvertiva, infatti, ch'era lui stesso a pensarlo: nell'atto, cioè, in cui lo faceva oggetto del suo pensiero.

Egli, poi, Gentile, riempì il suo principio, l'atto del pensare, di tutta la vita propria della personalità nella sua spiritualità, sì che, in effetti, il grande principio agostiniano dell'interiorità della coscienza a se stessa ritornava arricchito e approfondito come non era ancora avvenuto dopo tanti secoli di filosofia suscitata, più o meno aderentemente, dal pensiero cristiano.

L'attualismo (come il Gentile definì il suo modo di filosofare) ha segnato il tramonto definitivo del positivismo, del materialismo ch'era nel suo fondo, e di ogni naturalismo. Il concetto della spiritualità pervade la critica potente ch'egli ha fatto di tutta la storia della filosofia prima di lui, e dà alla sua filosofia un senso di apertura illimitata al pensiero fuori di tutti gli schemi scolastici e dei sistemi chiusi. Egli è arrivato a negare persino che esista «una filosofia», la sua filosofia stessa, intesa come qualcosa di fermato in definizioni e conchiusioni finali. Ma, poi, nulla più contrario dello scetticismo a questa «filosofia dell'atto»: chè, anzi, essa è tutta pervasa da un impeto costante di fede quasi religiosa nel dovere, che l'atto ha sempre innanzi a sè, di realizzarsi nella sua spiritualità. L'uomo, se intende e attua questo dovere, non può non negare ciò che è, per essere se stesso più veramente e profondamente, ossia ciò che deve essere. La vita spirituale non è mai un fatto, ma un farsi, sempre. L'atto diventa, così, un perpetuo problema morale. Nel fondo dei problemi della scienza, dell'arte, della vita politica il Gentile ha sentito sempre questo problema dell'uomo come moralità interiore, la quale, poi, deve dimostrare la propria realtà portandosi nel mondo. L'uomo è responsabile del mondo in cui vive, e non si deve appagare mai del fatto, perchè la vita dello spirito è libertà creatrice di inesauribile valore.

Tutto bene, per noi «spiritualisti cristiani», in quest'attualismo? Anche l'attualismo è uno spiritualismo cristiano: il Gentile ci ha tenuto sempre ad affermare che la sua filosofia riprendeva il motivo più originario del Cristianesimo, ch'è, per l'appunto, il principio della spiritualità. Ma, poichè anche Hegel diceva che il Cristianesimo è la religione dello spirito, e che quindi il suo idealismo culminante nello Spirito assoluto era la vera filosofia del Cristianesimo, e tuttavia Gentile di tale «Spirito assoluto» non fu contento (giustamente, chè quello era un concetto impersonale dello spirito), così anche noi, a nostra volta, possiamo e dobbiamo chiederci se l'attualismo risponda in tutto e per tutto al senso cristiano della vita spirituale.

Due punti a me pare che facciano insuperabile difficoltà. L'uno è l'interpretazione erronea che il Gentile, su le orme dello Hegel, dà del dogma della Creazione. Come già il pensiero per lo Hegel, così anche per il Gentile l'atto è creatività, anzi autocreatività, che si realizza nel suo oggeto, per cui — usiamo termini noti a tutti — Dio crea se stesso creando il mondo. Il che non c'è bisogno d'indugiarsi a dimostrare quanto sia lontano dal senso del dogma, per il quale il mondo poteva anche non esistere (la sua esistenza è contingente, si dice) e Dio, tuttavia, è, esiste, per se stesso, del tutto indipendentemente dal mondo da Lui creato.

L'altro punto è questo: che il Gentile, attratto qui dall'idealismo etico del Fichte, ha fatto della personalità un Io, com'egli lo definisce, trascendentale ad ogni io empirico, ossia ad ogni io quale si presenta nel mondo dell'esperienza, riducendo questo all'atto di quello, sì che l'Io (sempre con la maiuscola è nel Gentile) diventa un principio comune in cui scompare la personalità propria di ciascuno. Gentile qui ha confuso due concetti che vanno accuratamente distinti, quelli di persona e di personalità: la personalità è il valore puramente spirituale della persona, ma questa è anche corporeità, ed è anzi la corporeità che immette l'uomo nel mondo e ve lo tiene legato dalla nascita alla morte. L'uomo, si dice (e si dice giusto), non è un puro spirito: non è soltanto spiritualità pura. Uno spiritualismo assoluto, com'è questo del Gentile, non è conforme alla concezione cristiana, per la quale il Verbo s'è fatto carne realmente per la redenzione nostra dal male e dalla morte. Nello spiritualismo assoluto non esiste il male, e non esiste la morte: l'uomo viene assunto, in certo modo, già su questa terra, in seno all'eternità. Divinizzato, si può ben dire.

La personalità nostra è il trascendentale della nostra stessa persona, non un principio generale, universale: è il nostro *io*, ma veduto e vissuto nell'interiorità della nostra coscienza, dove solo Dio entra, anzi è entrato, sia pure nascosto nel profondo, giudice di ogni nostra azione, anzi di ogni nostro pensiero. L'altro, l'io così detto empirico, è quello di cui abbiamo coscienza in quanto, assumendo la corporeità nell'unità della nostra persona, distinguiamo questa dell'esteriorità delle cose e del mondo che sono oggetto della nostra conoscenza, mentre nella vita eticosociale svolgiamo positivamente l'individualità della nostra persona nel rapporto con gli altri. L'io, qui, si forma e costituisce in relazione a un *tu* in seno al *noi*, ossia nel sentimento di una vita comune che sorregge ogni convivenza civile. In questo modo i problemi della conoscenza e dell'azione non svaniscono in un principio di personalità astratta, come avviene nel Gentile, ma si pongono e vivono concretamente, di una concretezza che pare più conforme anche al pensiero e al senso cristiano della vita dell'uomo nel mondo.

Armando Carlini

COMUNITÀ INTERNAZIONALE
E DIRITTO DI GUERRA

Costretto all'esilio, dopo che il fascismo aveva reso impossibile la vita, in Italia, agli organi dell'opposizione, don Luigi Sturzo visse in Inghilterra durante gli anni nei quali la *Società delle Nazioni* (il fatto indubbiamente più importante della politica internazionale, dopo la guerra del 1914-18), faceva le sue prime prove nella soluzione pacifica delle vertenze tra gli Stati, accompagnata dalle trepide speranze degli uni e dall'invincibile scetticismo degli altri.

Filosofo della storia e della politica contemporanea, seguendo gli sforzi fatti dalle correnti societarie, analizzando obiettivamente l'attivo e il passivo della Società delle Nazioni, egli giunse a scoprire uno stretto rapporto tra il diritto di guerra e l'Organizzazione Internazionale. Frutto delle sue riflessioni fu il volume «La Comunità Internazionale e il Diritto di Guerra» che scritto tra il 1926 e 1928, prima, nella traduzione inglese, nel 1929 e, poi, in quella francese nel 1931, vede ora la luce nella edizione italiana dell'editore Zanichelli. Il volume che è il secondo dell'*Opera Omnia* di Luigi Sturzo, pubblicata a cura dell'omonimo Istituto, oltre un'introduzione di don Sturzo del giugno 1953, contiene anche le prefazioni alle edizioni inglese e francese, un'appendice di alcuni scritti anteriori e altri documenti che servono a chiarire il pensiero dell'Autore e la dottrina della Chiesa sulla guerra moderna.

La prima parte del volume è dedicata a tracciare la formazione, lo sviluppo e le tendenze della «Comunità Internazionale» in senso lato, dalla romana *Società delle genti* alla nuova società cristiana, dai primi timidi inizi verso una organizzazione internazionale alla rinascita dell'internazionalismo organizzato e pratico, dopo la tragica crisi segnata dalla prima grande guerra mondiale, con il nuovo principio *societario*, posto a base della *Società delle Nazioni*. Contro i negatori della «comunità internazionale» don Sturzo ne difende la base razionale e naturale, anche se deve ammettere che essa ha un ritmo più lento della società politica statale. Fino alla predicazione del Vangelo mancava un'etica unificatrice dei popoli; mancava la base di una civiltà internazionale, perchè mancava il principio di fratellanza. Tutto lo sforzo della civiltà prevalente nel mondo — la occidentale cristiana — è stato ed è quello di legare a sè tutti i popoli in un possibile regime organizzato e normalizzato dal diritto internazionale, di cui la *Società delle Nazioni* è stato un inizio debole ma importante.

La «Comunità internazionale», sempre in divenire, ha una legge interiore identica a quella di ogni forma di società: la correlazione tra individualità e società che mutuamente si aiutano e perfezionano; nè ripugna idealmente e sociologicamente che il potere politico e anche l'organizzazione della forza possano essere distribuiti tra organi statali e organi internazionali.

Il destino della Società delle Nazioni e della politica societaria, dovuto alla impossibilità di seguire due politiche contemporaneamente, quella societaria e quella degli interessi particolari degli Stati, ha condotto alla seconda guerra mondiale; ma i problemi del passato sono ora riproposti, nel contrasto egemonico di due potenze mondiali antagoniste. L'alternativa tra guerra o società internazionale è nell'ordine delle cose e se è valida per tutti i tempi e tutti i luoghi, oggi nell'età della bomba atomica, appare assoluta l'importanza della nuova società internazionale. Se pure le critiche alla presente organizzazione internazionale, nella sua costituzione e nel suo sviluppo, sono in gran parte identiche a quelle che si facevano alla Società delle Nazioni, la conclusione non è quella dell'abolizione degli organismi societari, ma quella di trovare la strada per una migliore politica; migliorando gli ordinamenti e istituti, educando i popoli a reggersi con maggiore civiltà e maturità. Si sono perdute occasioni propizie, si sono commessi errori, ma, se anche il bilancio della seconda esperienza societaria può essere giudicato incompleto e insoddisfacente ciò deve spingersi a concretizzare una comunità internazionale migliore, alla revisione della teoria della guerra e alla possibilità della eliminazione della guerra come diritto sovrano dello Stato. Purtroppo, la guerra, intesa come il diritto di risolvere un conflitto tra gli Stati con la forza armata, è ancora uno degli aspetti della lotta umana. Studiando la guerra come fenomeno presente, nei termini posti dall'organizzazione internazionale e nei rapporti sociali tra i popoli organizzati, don Sturzo conclude che il fatto della guerra ha il suo legame necessario con la volontà umana e che tutti gli sforzi di ridurre i casi di guerra, di considerarla un crimine, come di limitare gli armamenti, possono essere compiuti solo entro una organizzazione e per una organizzazione interstatale.

Ma, nonostante tutti i protocolli e patti aggiunti alla Società delle Nazioni, per condannare il ricorso alla guerra, nonostante i progressi compiuti, avverte don Sturzo, resta il punto «cruciale» restano inalterati due principi inconciliabili con la reale abolizione del diritto di guerra: la pretesa sovranità e completa indipendenza di ogni singolo Stato e la pretesa necessità degli armamenti, che fanno sorgere il dubbio che tutti i patti e tutte le procedure siano destinate a fallire o non siano sincere.

Ora, per progredire nella costruzione di una vera Comunità internazionale, è necessario sapere se la guerra sia eliminabile o no. Contro il Grozio che deriva il diritto di guerra dal diritto naturale don Sturzo sostiene che esso è un *diritto storico*. I così detti «diritti storici» non sono veri diritti ma situazioni organizzative che creano rapporti transitori ed evolutivi, nei quali la guerra ha ancora un potere mistico

Continua a pag. 2.

Ulisse Pucci

SIMULACRI E REALTÀ

PERIODO CORTO

I francesi nel 1763 abbandonarono il Canadà con una indifferenza davvero inspiegabile. Per noi inspiegabile, ma per i politici del tempo, motivi e ragioni ce n'erano troppi. Valeva davvero la pena intestarsi a tenere "quelques arpents de neige?".

Prende lo spunto da questo fatto uno storico per opporre due modi di ragionare quello del periodo corto *e l'altro del* periodo lungo. *Quando, ad esempio, ci si accontenta di risolvere i problemi immediati, quelli che le necessità urgenti ci propongono, si corre il rischio di essere schiacciati dal presente, il quale tra le fasi del tempo è la più corta, la più fuggitiva. Nelle fauci del presente si butta ogni cosa, anche ciò che era germe d'avvenire e che perciò non potrà dar più frutto. I politici sono i più esposti ad accordare la loro opera al* periodo corto. *Si sa, le masse sono sensibili soltanto all'immediato, l'opinione pubblica si agita per le cose del giorno. Gli interessi che sollecitano l'attenzione sono estranei ai vantaggi di lunga scadenza. Persino gli insegnanti dimenticano spesso le prospettive del futuro. Il più lontano futuro non ha linea oltre l'esame "Quando il fanciullo che mi è stato affidato avrà quarant'anni che sarà di ciò che gli ho insegnato?". Domanda codesta che pochi fanno a se stessi, e che pure è implicita nel concetto stesso di educazione.*

Mentre gli esempi di ragionamento sul periodo corto *potrebbero essere moltiplicati fino alla sazietà, bisogna penare per trovarne qualcuno sul* periodo lungo. *Non dispiaccia ai nemici della Chiesa, se affermo che ragionamenti sul periodo lungo mi riesce di trovarli solamente nella storia della loro avversaria. Come potranno gli storici dell'avvenire negare che la Chiesa nel secolo XIX ha restaurato la disciplina ecclesiastica ed è venuta liberandosi dal soverchiante potere dello Stato? Eppure, chi ragiona sul periodo corto vede che le masse si allontanano dalla pratica religiosa, constata che lotte e controversie estremamente confuse si concludono con la disfatta del cattolicesimo, con persecuzioni così feroci che tolgono persino la speranza di una rinascita. Chi tuttavia si dà a riflettere sulla situazione morale della Chiesa nei due secoli, l'Ottocento e il Novecento, non può negare che il Cattolicesimo avanza. Il Leclerc a questo proposito scrive: "Durante la Restaurazione in Francia lo Stato copre di onori la Chiesa; la Chiesa appoggia lo Stato con tutta la sua influenza; l'insegnamento religioso è obbligatorio e, in quindici anni, il numero delle comunioni pasquali si riduce ad un quarto".*

In politica il ragionare su un periodo corto rende inevitabile il sistema del far paura. Certo chi fa paura, trasforma immediatamente il dissenso in consenso, abbatte gli ostacoli, riduce al silenzio gli oppositori, offre asilo sicuro alla viltà. Il disordine morale eleva le sue guglie e le orna di fari, sicchè ad esse si volgano gli occhi ammiranti. Ma poi...

Un discorso di Pericle, che Tucidide ci ha conservato nelle sue grandi linee, ammirato secondo i vari canoni di eloquenza, reca traccia di questa doppia prospettiva: "L'odio e l'ostilità sono sempre la legge del momento di coloro che pretendono comandare agli altri. Ma esporsi all'odio per uno scopo nobile è buona ispirazione. L'odio, infatti, non sussiste a lungo mentre l'illustrazione del presente e la gloria nell'avvenire, dureranno eternamente". Le parole, quelle sonanti possono dar fastidio, perchè a pronunciarle non è l'uomo ma è l'oratoria. Ma l'intuizione della legge che opera sul momento, sul periodo corto, che per necessità intrinseca l'odio non può oltrepassare, svela il segreto della grandezza politica di colui che da un letterato buffone sarà per strazio chiamato Re di Satiri, ma che ha imposto ad un'epoca fulgida il suo nome.

Nazareno Padellaro

SOMMARIO

LETTERATURA E SOCIABILITÀ

L'ideale tuttora imperversante, di un'arte per gli artisti è stato coniato — non dimentichiamolo — o per lo meno autorizzato — dal più tragico solitario del nostro tempo, — da Nietzsche. Parallelamente ai suoi aneliti verso la «grande salute mediterranea» Nietzsche covava delle esuberanti simpatie per «i pallidi Anticristi, l'onore del nostro tempo» — per i poeti maledetti di Parigi, per Baudelaire, Verlaine; forse Rimbaud, — per i poeti distaccati da ogni società — per i poeti incomunicabili o inafferrabili ai più. La frenesia mondana delle isteriche e ricchissime pellegrine di Bayreuth aveva suscitato in lui la controistanza di un'«*arte per gli artisti*», di un'arte «*al di là del bene e del male*», di un «*meriggio della musica*» contrapposti all'«*arte come idea*» e come tempio metafisico immaginata dal suo perduto maestro. Ma, nell'insieme, anche la letteratura francese del tardo 800 è poi così staccata dal pubblico, da un pubblico, come si ostenta di credere? Erano davvero solitari Flaubert, Zola, Taine, i Goncourt, Maupassant, e tra i pittori Manet o Monet e Renoir? Zola, più di ogni altro ci appare posseduto da una elastica sociabilità, frequentatore com'era delle «*Soirées des Batignolles*», animatore com'era egli stesso delle «*soirées de Médan*» collaboratore assiduo di giornali come le [illegible] critico teatrale e posseduto egli stesso dalla frenesia del teatro. Di Flaubert si sa che compariva volentieri nelle riunioni della principessa Mathilde Bonaparte non meno di Taine. Manet, uomo di mondo, appartenente ad una opulenta famiglia dell'alta magistratura, confessava di amare pazzamente la società: ed abbiamo appena bisogno di sottolineare che componente indispensabile della grandezza di Proust era la sua lirica deificazione degli splendori mondani, dei balli, delle conversazioni della contessa de Noailles, della contessa Greffulhes de *Mlle Lemaire*!

Una delle tare visibili delle nostre lettere è stata la mancanza o la rarefazione di un pubblico a cui rivolgersi. In vista di quale pubblico compongono sonetti e canzoni i nostri tardivi epigoni del petrarchismo nell'avanzato 500 o nel 600? Per quale consenso — che non sia un consenso di accademie — rafforzano i loro trattati i nostri precettisti della tragedia e del poema epico, i nostri autori di encomiastici panegirici di principi, governatori o capitani? O i nostri arcadi del 700 o i nostri sapientissimi estensori di elogi o di poemi agricoli? Il loro scrivere è una fatica solitaria. La loro voce pare promanare da un pianeta inabitabile, da un satellite devastato da una catastrofe sismica.

Secondo Borghese, la nostra letteratura s'indirizzò fin dall'inizio al «maestoso, al definitivo, al sacro, al tempio, al palazzo che non sono di tutti gli uomini e di tutti i giorni: questa letteratura è nata sacra, come il poema che il suo stesso poeta chiamò sacro: Dante è un termine irto, pieno di una statica e sacerdotale idea di Dio, francamente glorioso della oscurità dei suoi enigmatici e rituali versi strani... E l'esempio di Dante vi rimase irremovibile, faro e miraggio di tanti secoli; il segno, l'ipostasi, la rivelazione diventano i segni dell'arte; sono smalti su fondo d'oro; sono statue sopra architetture immutabili; i poeti italiani cercarono l'oggetto della loro poesia non quaggiù, ma lassù, non nell'amabile terra, ma nell'infinito, posero la scena della loro catarsi nella Rosa dei beati, diedero voci d'amore, non alle calde forme della poesia antica ma ai virginei geometrismi della pittura bizantina». Fatta la tara di una palese parzialità; stabilito il capo saldo che Dante, proprio per la sua architettura oltre mondana, è stato il più socievole e il più popolare dei poeti, la tesi di Borghese può venire accolta nel senso che fu, più una «letteratura sulla letteratura» che una letteratura spaziante entro le versatili passioni della storia umana. Fu una letteratura costretta entro le nobili ordinanze del teatro Olimpico di Vicenza anzichè suscettibile di appassionare le folle stipate entro gli androni ed i chiostri dove attecchirono gli *Entremeses* di Cervantes o i drammi di Lope e Calderón.

In questa insociabilità desertica si sono date oasi fortunate. E sono quelle delle stagioni che corrispondono forse alle nostre massime realizzazioni e prestigi. Il Castiglione ci assicura nel suo «*Cortegiano*» che oltre correre lance e canne a giostrare, cavalcare, nuotare e schermire, il suo cavaliere deve altresì verseggiare e improvvisare sulla mandola e sul liuto per avvincere i cuori delle «donne di corte»: ed è questa sociabilità che ha imposto e reso a un certo momento popolari Baiardo, Ariosto, Machiavelli, l'Aretino, il Castiglione stesso a tacere del Tasso. E forse proprio i decenni che vanno dall'epoca in cui Castiglione scriveva il «*Cortigiano*» a quelli in cui scriveva i suoi «*Dialoghi*» Torquato Tasso (in cui è tante volte dibattuta la tecnica del successo mondano e del pervenire in corte) sono stati la stagione soleggiata in cui la letteratura italiana ebbe più vasta risonanza. Per trovare l'analogia di una simile sonorità, di un consimile scambio tra arte e pubblico, dobbiamo sorvolare fino a quel fortunoso Ottocento in cui la letteratura era arrivata ai limiti dell'illustrazione e della tappezzeria, in cui il diaframma fu minimo tra la parola scritta e la parola parlata, in cui si era formulato, con «*I miei ricordi*» di d'Azeglio o le «*Memorie*» di Duprè, con Abba e con De Sanctis, quello ad es. del «*Viaggio elettorale*», uno stile narrativo la cui freschezza spontanea dovremo lungamente rimpiangere. Grande era ancora la consonanza tra arte e pubblico nei tempi in cui la regina Margherita andava incontro al Carducci declamandogli la sua «*Ode a Brescia, leonessa d'Italia*», e le strofe di D'Annunzio decoravano i ventagli delle signore. Poichè uno dei grandi segreti della letteratura — quella francese dell'800, poniamo — è quello di avere a sua naturale incubatrice una società pronta a riecheggiare ed a farsene banditrice. Una vera letteratura non deve disdegnare di essere cantabile, orecchiabile, declamabile, mimabile. Checchè si opini in contrario, molte frasi di Rousseau e di Chateaubriand ostentano un taglio così epigrafico, perchè l'indomani fossero ripetute tra i viali di un padiglione da caccia o rimbalzassero nella galleria marmorea d'una cancelleria. Si scrive efficacemente pensando a un certo pubblico e ad un certo applauso.

Più di un'«*ode barbara*» è stata concepita in vista dei trepidanti sussulti della Lina Piva de Cristoforis e delle sue amiche; «*Piemonte*», dello stesso Carducci, scontava la sua ripercussione nei circoli prossimi alla regina Margherita; più di una «*Elegia romana*» di D'Annunzio era destinata alla sublimazione di un'ora privilegiata negli abbandoni amorosi del Poeta. La sociabilità — intendiamo la comunicazione con un pubblico ben definito, agisce spesso da «*freno dell'arte*». Richiama alla concretezza ed alla vita, costringe alla rapidità ed all'espressione decisa, disperde le nebbie e i crepuscoli.

Vi è stata effettivamente un'epoca d'oro della sociabilità italiana. E coincide esattamente con la stagione della massima popolarità della sua letteratura. Le serate in casa del Manzoni in piazza Belgioioso, i raduni di Stresa favoriti dall'inesauribile ospitalità del Rosmini; gli aggruppamenti intellettuali di cui erano centro il gen. Coletta, il marchese Gino Capponi, il Vieusseux a Firenze, i salotti più o meno cosmopoliti di Napoli (soprattutto quello del marchese Berio, tanto elogiato da Stendhal), le conversazioni, i balli dei Torlonia, del cardinale Spina, della duchessa Lante, come più tardi quelli del duca Michelangelo Caetani, sono sincroni di una letteratura, più di ogni altra, socievole di larga ripercussione. Sarebbe ipocrisia velare la circostanza che l'Italia di allora fu irresistibilmente europea.

Sorvoliamo pure sulla notorietà europea di Manzoni, «lanciato» dalla traduzione del «*Cinque maggio*» di Goethe e da alcuni articoli altamente elogiativi dell'«*Adelchi*» e del «*Carmagnola*» recanti la firma del sommo poeta tedesco. Ma come ignorare che una sezione della «*Storia universale*» di Cantù fu tradotta come «*Histoire de cent ans*», che Giuseppe Ferrari fu un assiduo collaboratore della «*Revue des deux mondes*», che i suoi libri, come quelli dell'Abate Tosti, suscitavano lunghe e appassionate discussioni di Renan, nei «*Débats*» o nella stessa «Revue», che Gino Capponi era letto ed apprezzato a Parigi, che Quinet polemizzava aspramente con Gioberti nelle sue «*Révolutions d'Italie*», che Cattaneo stampava a Parigi la sua «*Insurrection de Milan*», e collaborava tratto tratto al «*Times*»; mentre un'amicizia strettissima lo legava al console d'Inghilterra Campbell, che Foscolo e Mazzini avevano reso familiare colla sua prosa i nostri classici agli Inglesi?

Lorenzo Giusso

ADOLFO LEVIER

e il primo Novecento triestino

Se qualcuno ci chiedesse come vediamo la storia della pittura triestina e giuliana, non avremmo difficoltà a rispondere che il primo Ottocento si configura in una libera versione, più nazarena che neoclassica, del linguaggio romano del tempo, la quale ha per alto esponente il goriziano e triestino Giuseppe Tominz; che il secondo Ottocento, tra molta scorie piattamente naturalista, vede sorgere un personale accostamento all'impressionismo che raggiunge le vette maggiori in Umberto Veruda e Arturo Rietti; e che i primi cinquant'anni del '900, tra una lieve influenza dell'espressionismo germanico e la ben superiore lezione del postimpressionismo francese, contano il più forte maestro in Adolfo Levier. A noi sembra che basti questa schematica visione a dare la piena misura del pittore che da un anno ci ha lasciati per sempre, e che ora l'Associazione delle Belle Arti, nobilmente interpretando il pensiero e il desiderio dei triestini tutti, commemora con una mostra antologica pienamente degna dell'eminente maestro e, per ogni aspetto, esemplare.

Quando nello scorcio dell'Ottocento, Adolfo Levier arrivò per il primo tirocinio a Monaco, nella capitale della Baviera continuava l'infelice simbiosi del naturalismo più gretto e di quell'eclettismo accattone che prendeva a prestito da ogni secolo e da ogni scuola, perchè non aveva radice in alcun tempo e non credeva in nessuno. Fu suo maestro Heinrich Knirr, uno tra i migliori di una generazione di mediocri. Knirr passava allora per uno dei maggiori ritrattisti della Germania; in pochi anni il discepolo eguagliò il precettore e lo sorpassò per livello d'arte e per notorietà di nome. Tra i maestri, infatti, della ritrattistica germanica, Richard Muther colloca il triestino e italianissimo Adolfo Levier e ne pubblica il ritratto nella sua «Geschichte der Malerei» del 1922.

Ma il nostro Levier non è contento. Egli sentiva di non aver raggiunto quanto la poesia del colore da lui domandava. A Monaco, come nel resto della Germania, trionfava il nero di un rembrandtismo da strapazzo o quel bruno da museo ch'era il colore ufficiale della maniera- veristico-accademica, la quale imperversava nelle terre tedesche, come imperversava nella massima parte d'Europa. Qualche compromesso con la nuova pittura aveva cercato nella Monaco stessa e a Berlino, l'alquanto pesante e bituminoso impressionismo di Liebermann: quella pittura tuttavia servì a Levier come freccia indicatrice. Liebermann naturalmente postulava Parigi. Non era il decorativismo di Klimt che potesse attirarlo a Vienna; nè a Monaco il secessionismo di Stuck, carico di miti e di bolsa letteratura prussiana. Ma Levier, a Monaco o in qualche parte della Germania, deve aver visto Kokoschka. Kokoschka aveva dovuto fuggire da Vienna: poichè nella capitale del Danubio trionfavano le girandole klimtiane e non c'era posto per la potente e inquietante figurativa di Oskar Kokoschka, il più tedesco dei pittori tedeschi di questi cinquant'anni, il più vero e il più grande maestro di tutta la Germania. Levier doveva averlo riconosciuto. Ojetti, nel 1934, visti i ritratti del triestino, sentenziava ch'egli si rifaceva a Kokoschka; e non era vero; basta del resto guardare alla produzione di Levier e confrontarla con quella del pittore austriaco per sentirne l'enorme distanza. Nulla della violenza, nulla della deformazione furiosa e crudele, nulla mai dell'ossessione espressionistica kokoschkiana nell'opera estrosa ma serena e umanissima del nostro maestro. Eppure il rilievo di Ugo Ojetti, per quanto eccessivo e non conforme al vero, non è rilievo del tutto assurdo: una leggera componente espressionista esiste in Levier e non può non derivare da quegli anni di Monaco e da una qualche simpatia per il grande rappresentante dell'arte germanica.

Ma l'apporto di Monaco si riduce a ben poca cosa di fronte alla lezione di Parigi. A Parigi Levier arriverà ben presto. Nel 1903 egli era sulle rive della Senna: e dal 1903 al '14 egli si nutrirà di quell'esuberante e cantante colore cui aspirava già dai tetri anni e dalla cupa atmosfera della città germanica. A Parigi viveva ancora Cézanne: si compieva il consolidamento dell'impressionismo; a Parigi la forma era tutta colore. Proprio a Parigi, due anni dopo l'arrivo di Levier, scoppiava la rivoluzione dei «fauves»; mai il colore aveva raggiunto come allora l'espressione più violenta e aveva creato insieme le musiche più ardite e più poeticamente vive. Il maestro concertatore di quelle violenze tonali era Matisse: Matisse è sempre anche ora uno dei grandi della Francia pittorica; ma più di Matisse, sedusse il nostro triestino Raoul Dufy: il più estroso e capriccioso e raffinato insieme dei maestri dei colori puri. Un fabbricante di eccellenze cromatiche; un raffinato, un virtuoso; ma sempre un poeta: un maestro che sembra condurre l'arte del colore a passo di danza.

Questa la formazione di Adolfo Levier: che attraverso la Germania e la Francia trovò i modi e gl'incitamenti ad essere quel pittore di spiriti italiani ch'egli fu e ch'egli continuerà ad essere nell'opera che gli sopravvive.

Il tirocinio fu lungo: Adolfo Levier non ebbe mai pericolose frette; e fu solo verso i cinquant'anni come giustamente notò Silvio Benco — quel pittore compiuto, quel maestro personale che tutti conosciamo. La pittura fu la sua felicità; fu lo spirituale godimento di penetrare un viso, di dirne il fondamentale carattere, di esprimere con lirici e drammatici modi il volto e il contegno d'un'anima. Talvolta la sua esuberanza gli fu di pericolo: il pericolo d'una facilità repentina che schematizza e impoverisce un'ispirazione. Ma quando lo prendeva veramente un personaggio, allora colore e forma uscivano dal suo pennello con una limpidezza e una chiarezza di definizione, con una sicurezza e una forza d'espressione, che soli i maestri possiedono; si veda, ad esempio, quella stupenda pittura ch'è il ritratto del pittore Parin; e quando egli era nello stato di grazia, paesaggi e marine, scene animate o pittorici nudi, sostanziose nature morte o trionfi di fiori, tutto esciva da quella rapida e nervosa mano in una poesia di rapporti e di toni, di assonanze e di contrasti cromatici che nessuno dei triestini e dei giuliani potè conquistare nei cinquant'anni ora passati di questo secolo.

Non intendiamo pregiudicare i pittori giuliani viventi; degni, non pochi, di fama nazionale; ma dei quali parlerà la storia tra qualche decennio. Ora è giusto dare al migliore della generazione passata il posto che gli compete. La Biennale quest'anno gli offrirà un posto d'onore. Lo ricorderanno i triestini come uno dei loro massimi maestri. Nè lo dimenticherà la storia dell'arte italiana.

Remigio Marini

Comunità internazionale e diritto di guerra

e risolutivo, perchè manca una formazione superiore e più comprensiva che determini l'equilibrio tra diritti, interessi e sentimenti. Lo sforzo del Cristianesimo è stato duplice: elevare i costumi sociali per evitare la guerra e orientare gli Stati verso la guerra *giusta* e *necessaria*, come la sola legittima e moralmente perseguibile. Ma anche in questa teoria, che aveva una certa logicità nel Medioevo, nella tendenza a costruire una «cristianità» organizzata gerarchicamente sotto il Papa o l'imperatore, restava insoluto il problema di chi può giudicare se una guerra sia giusta; ed essa veniva a perdere ogni logicità nel mondo moderno, quando l'unica fonte di giustizia diventa la coscienza del sovrano e, ancor più, nei tempi nostri, quando lo Stato è, più o meno, totalitario e i termini etici sono stati staccati da quelli giuridici, ponendo come finalità della guerra l'interesse e i vantaggi dello Stato. Don Sturzo analizza quelle che egli chiama le tre teorie sistematiche della guerra, che hanno avuto una rispondenza concreta a determinati periodi storici: la teoria della guerra giusta, quella della Ragion di Stato e la teoria biosociologica e osserva che il conflitto tra l'etica e la guerra che le filosofie hanno cercato di superare, scindendo e confondendo termini storici e termini etici, senza successo, sussiste e continuerà a sussistere, finchè la guerra esiste.

Si comprende, anche come abbandonata la teoria cristiana, contrastante eticamente alla guerra non restasse che la soluzione di diritto positivo: regolare la guerra in termini giuridici dall'Aja a Ginevra, questo è stato lo sforzo politico, trasferendo i termini giuridici sul piano organizzativo della Società delle Nazioni, prima, e delle Nazioni Unite, poi.

Dovendo rispondere al quesito posto, se la guerra è eliminabile, don Sturzo, dopo aver dimostrato l'impossibilità di abolire la guerra entro il quadro delle tre teorie sistematiche, **tenta una formulazione di una quarta teoria, che** tenga conto e dei valori intrinsici delle tre precedenti e delle relative deficienze da lui segnalate. La teoria è questa: «la guerra avviene inquanto fa parte di determinate strutture sociali e, in quanto parte di queste, non può non esser reputata legittima, se siano adempiute quelle formalità e condizioni che rispondono alla prevalente coscienza generale del luogo e del tempo e alle consuetudini e convenzioni prestabilite». Tra natura umana e guerra don Sturzo non pone un rapporto sostanziale e fatale, ma un rapporto storico, contingente ed evolutivo. La guerra storicamente si rivela come un fenomeno di determinate strutture sociali. Ora, osservando come, dal punto di vista sociale-storico, non esiste istituto giuridico immutabile, se cessa di essere utile, è legittimo pensare che, evolvendosi e mutando le strutture, la guerra può, non solo mutare ed evolversi, ma anche decadere. Valutando il fenomeno della guerra nella sua storicità e relatività, legandolo agli elementi concreti e variabili del processo storico, don Sturzo trova il ponte di passaggio, da un periodo nel quale la guerra può sembrare, in vari casi, legittima, ad un altro periodo nel quale ogni guerra sarà reputata illegittima e cesserà di essere come istituto giuridico e come tale. E l'eliminabilità della guerra, anche se può apparire un termine lontano, dal punto di vista storico-psicologico, concorda con le leggi del progresso umano e con lo sforzo dei popoli civili.

Certamente esistono, nella situazione internazionale, problemi insoluti, diritti e rivendicazioni nazionali, turbamenti economici e politici, esigenze demografiche che possono rappresentare cause di guerra. Ma, anche perchè convinti che la guerra non può risolvere il malessere internazionale e le questioni poste dal processo storico, il problema sostanziale è di trovare una pacifica soluzione di queste vertenze, considerando che il mondo non può essere ridotto a completa staticità, quando l'attività umana è processo. I trattati stessi hanno valore in determinati rapporti: mutati questi, anche i trattati devono mutare. E' quindi di suprema importanza che l'educazione si eserciti nel senso di provocare nell'opinione internazionale le trasformazioni necessarie; il disarmo morale deve precedere; esso deve essere ottenuto con l'impulso dei valori morali e religiosi. Anche la solidarietà economica, l'estensione dei confini economici tra gli Stati civili sarà una ragione politica della loro intesa e di nuovi vincoli.

Il mondo è al bivio tra un ideale nazionale e un ideale internazionale; passi enormi sono stati fatti nello spirito pubblico e nell'orientamento di questa vecchia Europa verso un'organizzazione internazionale e stabile; l'ideale di unione morale e di solidarietà pacifica tra stati indipendenti e l'ideale della eliminazione della guerra, come istituto giuridico non più rispondente alla nuova struttura della comunità internazionale, passa dal campo dell'utopia a quello delle realizzazioni parziali, lasciandone intravvedere — nonostante le difficoltà e opposizioni — la completa realizzazione.

Don Sturzo computa efficacemente i pregiudizi millenari di carattere storico, psicologico, sociale e politico. Egli crede fermamente che le condizioni psicologiche ed economiche del mondo, oggi, giustifichino la convinzione che il lavoro iniziato dalla Società delle Nazioni, e proseguito dalle Nazioni Unite, riuscirà ad ottenere, con una salda organizzazione internazionale permanente di Stati, l'auspicata abolizione del diritto di guerra. Pochi libri, nella stragrande letteratura politica contemporanea, hanno la profondità e originalità di vedute storiche, sociologiche, politiche, e anche teologiche, di questo volume di don Sturzo che, riallacciandosi alla grande tradizione etica del Cristianesimo, procede alla conquista di nuove, più aggiornate e complete posizioni sul problema della guerra e della sua eliminazione attraverso l'organizzazione internazionale. Il pubblico colto ricaverà dalla lettura di quest'opera di insigne e suggestivo valore sociale e morale, con la coscienza dell'impegno a operare perchè la guerra, questo flagello terribile che dipende, molto più della peste e della fame, dalla volontà dell'uomo, sia bandita dalle relazioni umane; anche la speranza che essa non sarà più fatale eredità dei nostri figli.

Ulisse Pucci

Gianni Zanetti - "La Pesca Miracolosa" (1950)

● Per il corso sul Seicento italiano hanno parlato recentemente, a Zurigo, i professori Piero Bianconi, Guido Calgari, Reto Roedel, Valerio Mariani e Giuseppe De Logu.

PARIGI È BELLA?

Mario Tobino è andato a Parigi con la sua amica Giovanna.

Non vi è andato da giornalista e quindi ci ha dato un libro, ora edito da Vallecchi (Due italiani a Parigi), *organico, unitario nella stesura e condotto secondo uno schema alla maniera di un racconto. Innegabilmente è limpido di stile, con quella prosa sinuosa e ricca d'imprevisti che abbiamo altre volte gustato come un dolce pasquale; ma non ci sembra che vada oltre la consueta immagine di una città di lussuria, di perdizione e di peccato. La sua Parigi è la Sodoma moderna che Proust si compiacque di ritrarre nei suoi romanzi-fiume e sedusse le sartine d'Italia con le pagine di "Mimì Bluette".*

Una Parigi diversa ci offre Aniante in quel torno di tempo con "Sara Lillas", una città favolosa che era la proiezione della sua natia Catania, popolata di biscazzieri, di gigolò, di poeti affamati, di avventurieri innocenti e fatali che ingoiavano in una notte la fortuna di un banchiere. C'era un'esperienza diretta, perchè Aniante si era recato a Parigi con le labbra che gli puzzavano ancora di latte materno e un ingenuo e zampillante desiderio di evasione nel cuore. Ripiombò dopo alcuni mesi a Catania triste e deluso e scrisse nella sua casa di via Caronda, con la penna d'oca dei poeti antichi, quel primo romanzo di una vita intravista con gli occhi di un provinciale adolescente che si schiudono dinanzi a un mondo sconosciuto. Il libro piacque a Gobetti che glielo pubblicò, ma, come tutte le cose di Aniante, circolò fra i pochi che si dilettavano del suo ingegno allucinato e bizzarro.

Il libro italiano più interessante sulla Ville lumière *è "Parigi" di Lorenzo Viani, di faticosa lettura per il suo linguaggio irto di vocaboli inusitati e spesso incomprensibili (il fiorentino Palazzeschi mi assicurava che molti sono addirittura inventati); ma amaro, drammatico, cupo, pieno d'incubi e di sortilegi. Lo scrittore viareggino rovesciò come un guanto l'immagine convenzionale — che è quella ripresa da* Tobino *— della città-meretrice, per presentarcene il lato dolente, la sconfinata miseria che si cela dietro la sua vetrina ingannatrice, i tabarini chiassosi e i negozi eleganti. Basta allontanarsi un po' da* Montmartre *per imbattersi, nel quartiere maledetto de* La Chapelle, *nei fantasmi dei vinti e degli sciagurati, negli illusi che vi cercarono la fortuna e la gloria e vi trovarono la fame e l'ignominia. Per il successo di un Picasso o di un Chagall, quanti miserabili all'accatto di un tozzo di pane o di un tetto sotto cui riposare! Lorenzo Viani non trovò un cane che gli comprasse un quadro, un editore che gli pubblicasse un'acquaforte, una rivista che gli accettasse un articolo. Rientrò a Viareggio credo con il via della* Sureté *a stomaco vuoto e la barba di una settimana. Non possiamo dimenticare il grido con cui sua madre ne annunziò l'arrivo alle vicine: "Lorenzo è vivo!". Il figlio era scampato all'inferno di una città che divora, dove il vizio è all'agguato, dove si ruba e si uccide e i deboli affogano come moscerini in un pantano. La Senna rotola nelle sue acque limacciose i cadaveri dei suicidi notturni, sulle scale del* Metrò *dormono, come mucchi di cenci e di ossa, le vecchie che la società ha ripudiato.*

Aniante, dopo la prima esperienza, tornò a Parigi e vi rimase a vivacchiare fino al 1944: ma, tranne qualche corrispondenza, scrisse poco di essa e da Montparnasse amò invece favoleggiare di Catania che da lontano gli appariva con le luci affascinanti della Fata Morgana. Dietro a un tavolino del "Dôme" raccontava che io, invece di braccia, avevo delle pinne e l'Arcivescovo di Sant'Agata andava a prendere il gelato alla "Birreria" fumando sigari toscani.

Lorenzo Viani, invece, preferì restarsene fra i suoi pescatori e lo stesso ha fatto Mario Tobino dopo averne appena assaggiata la vita, intuendone il fondo amaro e tragico. La sua partenza da Parigi è una fuga: "Con la pioggia l'indomani partimmo. Attraversammo quella Parigi nella quale si è svolta tanta storia. Mi fermai per pochi attimi davanti alla costruzione dove riposa Napoleone. Ripartimmo subito. Volevo correre verso l'Italia comunque fosse la storia di Francia. Lione era cupa, senza luce di qualsiasi speranza. Camminammo diritti davanti a noi. Si scese in Italia. Quella bontà, intelligenza, rassegnazione, modestia, segreto senso di essere grandi, quello scetticismo e pazienza, mi parve di notarli nel padrone del caffè dove ci fermammo al primo paese".

Giacomo Etna

IL SOGNO DI SCIPIONE

Il destino che riserbò a Gino Bonichi, detto Scipione (nato il 25 febbraio 1904 e morto nel sanatorio di Arco il 9 novembre 1933) una fine così prematura, consunto dal male in fondo a un letto, l'aveva stranamente dotato d'un corpo atletico e d'una natura esuberante; sicchè ogni volta che si ripensa alla brevissima, eccezionale vita del grande pittore nostro, non si può fare a meno di paragonare in un contrasto drammatico la sua pienezza vitale e il presentimento della prossima fine, la primavera degli anni e la tragicità del suo «sogno» pittorico così denso di profetici annunci e già così precocemente «maturo» come spesso avviene in quegli artisti che ci abbandonano tanto presto.

Oggi, rivedendo l'opera sua amorosamente raccolta nella mostra organizzata dalla Galleria Nazionale d'arte moderna nel cinquantenario della nascita e percorrendo con amarezza quelle lettere, quei fogli di appunti e di disegni che sono stati giustamente riuniti a commento ideale dei dipinti, l'impressione di eccezionalità e di inspiegabile destino si conferma ed assume aspetti più profondi, umanamente esemplari, ma non per questo più semplici nè storicamente facili a determinare.

Scipione - La Piovra (1929)

Anche a studiarne di nuovo l'opera attraverso l'esperienza critica dei molti scritti e saggi sorti attorno a lui fin da quando viveva e andava illudendosi di operare ancora a lungo, il suo passaggio accanto a noi è stato davvero troppo rapido e folgorante perchè si possa esser certi di fissarne in contorni precisi i limiti e gli impulsi creativi.

E sta bene che se ne colgano le geniali e prepotenti affermazioni pittoriche e se ne intenda la profonda e crescente influenza sulla pittura contemporanea, non soltanto romana ed italiana, ma diciamo schiettamente più che europea: anche queste constatazioni, che appaiono storicamente valide, illuminano soltanto di riflesso la portata della sua personalità singolare. Quanto ai rapporti, tra la sua spiritualità e l'urgenza sensuale della sua pittura e, ancor più, tra volontà di vita e presentimento di morte (o, meglio, accoglienza della morte stessa in un'anima resa mistica attraverso la sofferenza) dobbiamo accettarli così come ci vengono documentati dai suoi scritti e da quelli degli amici più devoti non senza restare perplessi e turbati dai riflessi che la sua vita spirituale i suoi sgomenti, le riprese fiduciose e le speranze estreme gettano sui quadri e sui disegni.

E' indubbio che in tutta la recente storia dell'espressionismo non troveremmo (per quanto non sia ancora conclusa) una sola affermazione da paragonare a quella offertaci dall'arte di Scipione, per altezza ed autenticità, per potenza lirica e assoluta indipendenza: ed ogni richiamo ad artisti contemporanei, da Chagall a Rouault, a Picasso, appare insufficiente non solo a spiegare la tendenza, tutta individuale, manifestata dal nostro pittore, ma neppure a suggerire un'impalcatura critica valevole per una determinazione del suo mondo poetico e pittorico che si rifiuta, nonostante le apparenze di gusto e gli aspetti esteriori, d'essere racchiuso in una categoria di problemi stilistici, tranne quella (che perciò è del tutto personale) d'una urgenza fantastica, stimolata da una profonda esigenza di manifestarsi, di fare intendere la propria voce prima che sia troppo tardi. Quando per lui si pensa a Chagall se ne dimentica il carattere asiatico, sognante e d'origine popolaresca nelle sue favole pittoriche: e quando ci si riferisce a Rouault, non si tiene presente il suo gusto da maestro vetraio medioevale e il vivo senso della decorazione.

Un rapporto più valido (anche perchè inteso dallo stesso Scipione e da lui assunto come tendenziale aspirazione) è quello, già da altri accolto, con l'eccezionale personalità del Greco, le cui opere, specialmente quelle dell'ultimo periodo come «l'apertura del quinto sigillo» della collezione Zuloaga, sembrano singolari anticipazioni dell'«Apocalisse» della galleria Civica d'arte moderna di Torino, dipinta dal nostro artista nel 1930.

Ed anche questo rapporto, seromai, non va inteso soltanto come affinità di stile e richiamo di cultura, ma piuttosto come riconoscimento d'una profonda analogia di fatti spirituali e pittorici che portarono Scipione a «riconoscersi» nel Greco e a scriverne con consapevole ammirazione. Tra le sue carte si leggono alcuni appunti sul «Mistero religioso del Greco» che non si rivolgono al lato stilistico o all'eccezionalità dell'artista del passato in rapporto al tempo in cui visse, ma risuonano dell'ammirazione che poteva sgorgare soltanto da un animo congeniale, sollecitato dalla «presenza», nel passato, di una espressione valida e significante; vi si leggono, infatti, frasi come queste: «per noi il Greco è un visionario, la sua pittura sconvolge la mente».

Nè tale affinità di sentire è smentita dalle stesse prose poetiche del nostro pittore, da quelle evocazioni telluriche di gusto apocalittico che egli andava immaginando non certo per suggestione letteraria, ma come necessità individuale di espressione.

Tra tanti brani che si potrebbero citare e che portano impresso il sigillo di quel suo modo di concepire l'immagine nell'urgenza di un presentimento drammatico, mi sembra che uno dei più significativi sia questo: «la terra ha sete e si spacca. Sui bordi dei crepacci le lucertole arroventate corrono in fiamme...» dove è in pieno il suo gusto pittorico, vi si ritrova l'aria temporalesca del quadro «Uomini che si voltano» (1930) della galleria Nazionale d'Arte Moderna (dipinto al quale il pittore era tanto legato) e nel guizzare delle lucertole arroventate si ritrova addirittura la preferenza per il rosso fiamma così frequente nella sua pittura. Ma tutto ciò ha vivo riferimento con i temi del Greco e con quel fiammeggiare imprevisto delle cose che nel pittore antico assume toni elettrici e freddi, ma talvolta nell'improvviso risplendere d'una rossa veste sanguigna, sembra evocare i bagliori di un incendio notturno.

Nè sarebbe stato estraneo al temperamento di Scipione ciò che si racconta del Greco quando era in Roma, ospite dei Farnese: che un amico l'andò a trovare per condurlo a passeggio in una luminosa giornata e lo trovò al buio, solo nella stanza, pronto a giustificare la sua apparente stranezza col desiderio di abolire la luce esterna per concentrarsi meglio nella sua luce «interiore».

Anche Scipione, per quanto richiamato dai sempre più rari momenti di speranza (nei quali il giovane sangue si levava violento contro il destino del male) alla partecipazione alla vita come gioia, amava piuttosto raccogliersi nel proprio dramma e nel chiuso dei propri pensieri, così come non potremmo chiamare la sua arte una pittura «solare» o, peggio, «all'aria aperta» ma invece notturna, fantastica, interiore, e visionaria.

A voler rintracciare poi particolari analogie di ispirazione col Greco basterebbe voler ripetere il confronto tra «Il grande inquisitore» del pittore antico e il «Ritratto del Cardinale Decano» nel quale lo studio accanito e quasi tormentoso delle mani (che nel bozzetto della collezione Mattioli mancano del tutto) ci rivela un'attenzione sintomatica, portata sull'eloquenza quasi macabra di questo particolare visto così «da vicino».

Ma è anche nei modi pittorici di Scipione, in quel suo disporre oggetti e persone come se «levitassero» nell'aria greve del quadro o fossero portati via da un vento impetuoso, uno stretto legame tra lui e il Greco al quale, d'altra parte, dovevano legarlo i turbamenti religiosi e gli «appelli» d'uno spirito incontentabile, assetato di superiori verità.

Pur riconoscendo che nell'estrema brevità della parabola compiuta dall'arte di Scipione è quanto mai difficile distinguere le fasi d'un qualsiasi sviluppo, anche dalla mostra attuale si ricava il convincimento che in lui la ricerca di un modo espressivo adeguato al proprio sentire non fu nè facile nè improvvisa: fu piuttosto concentrata in così pochi anni durante i quali, contemporaneamente come rinascevano le speranze, si avvertiva il desiderio di una forma «classica», plasticamente conclusa. All'inizio o quasi, durante quel prodigioso apprendimento che egli andava facendo dai nostri grandi: da Piero della Francesca a Tiziano, il colore era racchiuso nei margini del disegno fino al punto che quel suo autoritratto del 1928 (collezione De Blasio) può sembrare esemplato da Masaccio, da Piero o dalla pittura pompeiana.

Ma subito dopo ecco la natura morta della «piovra» (1929) (collezione Pecci Blunt) che ci mostra già conquistato e assunto a propro stile quel mezzo espressivo impetuoso e mosso, capace di creare gli oggetti in una materia in fermento quasi liquescente, in cui la viscida natura del polipo si trasmette all'intiero campo del quadro, alla piuma (che pare infatti, una mobile attinia) al ritratto di donna dagli occhi languidi, richiamato, con chiara allusione, dall'occhio umido del mollusco.

Allora vorremmo dire che i rari momenti «costruttivi» e disegnativi dell'artista, quelli che prendono così strani aspetti classicheggianti nel quadro della Leda (1929) della Collezione Natale, corrispondono ad una posizione di volontà e di ricerca in una illusoria fiducia nella realtà delle cose mentre tutto il resto è «visionario» e febbrile, sotto l'incubo e l'urgenza del buio che avanza senza scampo, intensificato dalla necessità di «confessarsi» nella prepotente sensualità, nel sentore di qualcosa che si va rapidamente disfacendo nello stesso essere fisico del pittore e, insieme, nel bisogno di dar forma e immagine al suo tragico destino.

Di questo rovello intimo e dell'eterna disputa dell'anima e del corpo, che in lui assume davvero forme di alta spiritualità, sono una testimonianza profonda quelle pagine che Ennio Francia in un commosso articolo sulla «Spiritualità di Scipione» definisce: «tra le pagine più belle della letteratura religiosa contemporanea». E a noi che ne torniamo a studiare l'opera pittorica non riesce possibile separarla da questo suo tormentoso mondo interiore, dal desiderio di liberazione, da certi richiami che il pittore dice di intendere dal suo letto di malato: «è molto tempo che mi sento chiamare. Sento gli strilli degli Angeli che vogliono la mia salvezza». Queste grida (anzi, questi «strilli») hanno qualcosa di disperato e di ben lontano dalla paradisiaca serenità dei cori angelici che sorprendiamo spesso nella letteratura mistica di tempi meno drammatici: sono grida che sorgono dall'umanità stessa di Scipione, dalla sua «moderna» umanità, alla quale ci sentiamo tanto affini nel tumulto contrastante del mondo contemporaneo nell'insopprimibile desiderio di credere, contrastato dalla cupa atmosfera che ci circonda.

Ma in Scipione, la cui fronte corrugata dall'ansia e dal male fu sfiorata dalla grazia della creazione, tutto ciò divenne pittura: ed è per questo che innanzi ad un suo quadro non ci soddisfano gli schemi critici delle arti figurative, e non ci resta che accettare o rifiutare la sua espressione esasperata, trasfigurazione poetica del dolore e della speranza.

Valerio Mariani

● La «Dante» di *Asmara*, su richiesta dei funzionari del Governo etiopico occupati negli uffici del Governo Federale locale, ha iniziato un corso di lingua italiana.

UN UMANISTA

Poeta e narratore, uomo di lettere e autore di moltissimi libri per le scuole, pubblicista e divulgatore di cultura, Giuseppe Lipparini respirò sempre nel clima di un classicismo ravvivato di modi e miti moderni. A guardar bene, l'animo e l'opera di questo sereno e armonioso figlio di Bologna furon di un umanista che, in pieno Novecento, riusciva a realizzare l'ideale di una vita complessa nella sua apparente semplicità, lieta nei suoi fecondi travagli. Fu, infatti, il Lipparini un di quei bolognesi puro sangue, eredi di antiche saggezze, che conobbero molti buoni segreti del vivere; del vivere — come scriveva un altro artista felsineo — facile sereno cordiale, ornato di tutte le oneste gioie dell'intelligenza, anche col gusto un po' grasso, è vero, dei piaceri materiali, temperato bensì da una certa garbata saggezza che quella gente ha nel sangue. Gente, che sa adorare Virgilio e amare le tagliatelle e i tortellini color dell'oro o le cotolette al prosciutto come... delle opere d'arte; e accanto al volume di Orazio non trascura il fiasco del lambrusco di Sorbara, che frizza lieve e lascia in bocca odor di violette e una leggera punta di sale. Forse nessuna gente italiana è stata, quanto la bolognese, epicurea e spirituale a un tempo, semplice e raffinata, pensosa e lieta. Non per nulla il Lipparini rappresentava in un suo giovanile saporoso romanzo, L'osteria dalle tre Gore, ***un'epoca e una società nelle quali si potè rilevare un soffice equilibrio morale a temperare il dolore e a velare la gioia, e dove mescolavasi la saggezza del bel pensare a un materialismo spiritualizzato dalla grazia. Ebbe a osservare un critico che in quel romanzo un paganesimo raffinato si fondeva con un cristianesimo in cui il panteismo francescano diveniva dolcezza epicurea, per disporre gli animi a tollerare con pazienza ornata di frivolezza la sventura e a non insuperbire nella fortuna, e a perdonare liberalmente il peccato e lodare con qualche scettica restrizione la virtù.***

Da buon bolognese, il Lipparini poteva, così, ricordare talora il Panfilo del- l'Osteria, ***che aspira «a terminare tranquillamente la vita alternando le cure del ventre con quelle dello spirito, e l'assaggio degli squisiti manicaretti con la lettura e il commento degli ottimi autori». Componeva infatti in sè, questo autore, più d'un dissidio, rimanendo lontano da grevi affettazioni e portando con gran decoro una tristezza tutta nostra e tutta moderna, sotto quella disciplina spirituale che sembrava velarsi come di pudore.***

Chè non si trattò per il Lipparini di un classicismo puramente letterario; ma di un modo di sentire che si faceva esperienza intellettuale, spirituale passione. Gli amori letterari si tramutavano in lui in sangue e vita, fosse Virgilio o Bandello, Orazio o Boccaccio, poeti dell'Antologia o quelli del nostro Quattrocento.

Vi fu chi lo disse impassibile (al Serra il Lipparini sembrò freddo e castigato); e chi lo catalogò tra i parnassiani d'Italia; ma dal suo cesello traspariva sovente il calore del cuore, e il suo intarsio si riverberava spesso delle luci del sentimento. Fu più nel vero, quindi, chi lo vide in un clima d'umanesimo moderno e con un nuovo significato di bellezza letteraria, un po' per il suo spiccato gusto melodico e sensuale dell'arte e un po' per il fine imitativo delle sue fantasie, nelle quali quel riecheggiare di modelli aulici, quel ricalco di spiriti e di forme non andaron mai privi, mi sembra, di un senso personale; così che l'imitazione, quando c'è e ci vuol essere, per espressa volontà e dichiarato gusto dell'autore, vi diviene saporosa ricreazione; e parnassiani e neo-classici, antichi poeti e novellieri aurei, da Apuleio a Firenzuola, da Petronio a Ovidio, ecco-li risentiti e ammodernati in originalità — fresca e colorita — di accenti.

E il fatto è che il meglio del Lipparini resta forse affidato — oltre che ai Canti di Melitta ***— a quelle novelle e a quei romanzi dove un arcaico sapore, da novellistica del Trecento o del Cinquecento, denota una gioia di raccontare che sembra da tempo sconosciuta a parecchi narratori del nostro Paese; e luccica in venature ironiche e sentimentali insieme, di una grazia non sai se più casalinga o signorile. Quindi, ben più che*** I quattro santi, ***ben più che*** La donna che simulò, ***io credo sian da ricordare ancora*** Il signore del tempo ***e*** L'osteria dalle tre Gore, Il filo d'Arianna ***e*** I racconti di Cutigliano, ***insieme con i già citati*** Canti di Melitta, ***che son tra le cose più perfette della lirica di questo primo mezzo secolo, con le loro grazie venuste, la loro delicata sensualità, la lor passionata mestizia.***

Innamorato dell'antica poesia, delle antiche ombre, delle vetuste bellezze, questo umanista del Novecento fu un lavoratore infaticabile e un gentiluomo di puro stampo.

Dalla mole della sua fatica di un buon cinquantennio si leva il suo spirito di studioso in cui arse sempre il pudico ardore d'un poeta.

Guglielmo Lo Curzio

● Nel corrente anno scolastico la «Dante» di *Tangeri* ha organizzato un corso di lingua italiana con 45 allievi.

● L'attività culturale del Comitato di *Bari*, per l'anno in corso, è stata inaugurata dal prof. Mario Sansone, ordinario di letteratura italiana all'Università di Bari, con una lettura del XXI canto del Purgatorio dantesco.

IL PRIMO JOYCE

2.

Lo scrittore è qui un «relatore», o tale si finge: quello che nei romanzi americani è «il narratore». Qualcosa e a volte qualcuno, un terzo o quarto o ennesimo uomo imprevisti dal titolo e dalle vicende, entra inopinatamente in scena, segreto protagonista: non l'autore, piuttosto la sua solitudine, il suo silenzioso e insieme appassionato distacco.

Il primo racconto, *The Sisters*, non pone in primo piano le due sorelle, come ci si attenderebbe dal titolo, ma il prete che all'inizio del racconto già sta per morire, poi è un cadavere esposto, poi un vecchio semidemente rievocato retrospettivamente dalle sorelle al ragazzo che è il «narratore». Questi ha più volte udito i suoi discorsi e i suoi detti, quando era già paralizzato. E così lo vede da morto: «...fantasticai che il vecchio prete sorridesse mentre giaceva lì nella sua bara. «Ma no. Quando ci alzammo e ci recammo alla testata del letto io vidi bene che non sorrideva. Giaceva lì, solenne e copioso, vestito come per l'altare, le grosse mani congiunte alla meglio intorno a un calice. Il volto truculento, grigio e massiccio, con le narici nere e cavernose, incorniciato da una rada peluria bianca». Il *play* e il *by-play*, la musica e l'accompagnamento, il canto e il controcanto della sensibilità del ragazzo, che è penosamente assorto nello spettacolo, poi rifiuta i biscotti per non far rumore masticandoli, investono ed empiono tutto il racconto, ma l'epifania è qui rappresentata dal calice, poichè dalla penombra della veglia funebre la voce di una delle due sorelle racconta sommessamente del calice che egli ruppe e che determinò la crisi della sua vita. Alla fine della strana storia la sorella e il ragazzo tacciono come per ascoltare, e tutto tace mentre «il vecchio prete giaceva fermo nella bara come l'avevamo visto, solenne e truculento nella morte, un calice inerte sul petto». Il racconto si chiude nello stupore e nel vuoto, suscitati dalla rievocazione.

Il secondo racconto, *An Encounter*, è anch'esso riverberato dall'ipersensibilità d'un ragazzo che, avendo marinato la scuola con un compagno, s'imbatte in un vecchio sadico, e l'incontro frustra e delude la gioia dell'evasione. Non so se si possa qui indicare un'epifania, ma certo l'acme della situazione è alla fine, quando il ragazzo allontanandosi dal vecchio, nell'atto di volgergli le spalle teme che egli lo afferri per le caviglie. E tutta la storia ha il sapore d'una occasione perduta.

Il terzo racconto, *Araby*, è la storia di un'altra delusione: un ragazzo adora una fanciulla e vuole acquistarle un regalo in un bazar il cui nome prestigioso: *Araby* lo affascina. Quando ottiene finalmente i denari per l'acquisto arriva al bazar che le luci si spengono e non compra nulla. Anche qui il titolo ovviamente non è indicatore, ma l'epifania è, crediamo, proprio in esso, che suggerisce il miraggio nel deserto. Vi ritroviamo inoltre, nella relazione che il ragazzo ci dà della sua passione, quegli accenti rapsodici di esaltazione erotica che caratterizzeranno il *Portrait* e più ancora *Stephen Hero*: «Il mio corpo era come un'arpa e le sue parole e i suoi gesti erano come dita che corressero lungo le corde». Il racconto si chiude con una nota di dolorosa ed esasperata desolazione: «Fissando gli occhi nel buio mi vidi come una creatura sospinta e derisa dalla vanità; e i miei occhi bruciarono d'angoscia e d'ira».

Il quarto racconto, *Eveline*, è la storia d'una ragazza che, sul punto d'imbarcarsi con un uomo che potrebbe portarla lontano e trasformarle la vita, rinuncia a partire, come paralizzata e incapace di sottrarsi allo squallore e alle miserie della casa in cui vive. E' come un presagio rovesciato del destino dublinese dell'esule Joyce, e il momento epifanico lo cogliamo forse in una frase simbolica: «Tutti i mari del mondo le rotolarono intorno al cuore. Egli l'attirava in essi: l'avrebbe affogata». La fine, che rappresenta la ragazza immobilizzata e impassibile mentre la nave prende il mare, è ancor più amara e salsa che nelle storie precedenti.

Il quinto racconto, *After the Race*, che, trasferito su un piano vitalistico e un po' spianati i contrasti fra il protagonista e gli altri personaggi, potrebbe appartenere a uno Hemingway, descrive una combriccola di sportivi riproducendone brillantemente i modi e il gergo. In mezzo a loro uno spaesato che partecipa per poche ore alla loro vita. L'epifania potrebbe qui individuarsi nell'intuizione da parte di lui di quel magro conforto: «Sapeva che se ne sarebbe rammaricato al mattino, ma adesso era contento di quel riposo, contento dell'oscura stupefazione che avrebbe ricoperto la sua follia». La conclusione è segnata dall'annuncio dell'alba, il ritorno alla realtà, la fine della breve illusione.

Il sesto racconto, *Two Gallants*, ci prospetta, di contro allo sfondo dello *Stephen's Green* di Dublino, la visione accorante di due miserevoli perdigiorno, il più esperto dei quali parte alla conquista d'una ragazza e ritorna presso l'amico con una moneta d'oro che ha scroccato alla serva di costei. E' una breve rapsodia sulle conquiste futili e sulla fatuità dello spirito che le promuove, e se si commenta epifanicamente nell'ambiguo plendore della moneta d'oro, trova anche un altro commento, melodico e suggestivamente locale, nella figurina dell'arpista girovago: «Pizzicava le corde con negligenza, sogguardando rapidamente di tempo in tempo la faccia d'ogni nuovo sopraggiunto, e di tempo in tempo, stancamente, al cielo. L'arpa, anche, incurante che la fodera le fosse caduta intorno ai ginocchi sembrava del pari stanca di quegli occhi di estranei e delle mani del padrone». Si noti l'incarnarsi dell'arpa in una baldracca e l'adeguarsi d'essa al suo padrone (ottenuto anche in virtù di parole ricorrenti come *heedless, weary, time*); strumenti entrambi di un poco pietoso destino.

Il settimo racconto, *The Boarding House*, è la storia d'un matrimonio forzato imposto dalla tenutaria d'una pensione a un timido pensionante che, provocato, ne ha sedotto la figlia. E' una analisi ammirevole nei modi di un verismo già quasi espressionistico, dell'intrinseca infelicità di quel caso: «Ricordava bene, con la memoria curiosa e paziente del celibe, le prime carezze casuali che il suo vestito, il suo fiato, le sue dita gli avevan dato... Forse potevano esser felici insieme... Ricordava bene i suoi occhi, il contatto della sua mano e il delirio che egli aveva provato... Ma il delirio passa. Faceva eco alla frase di lei, applicandola a se stesso: Che devo fare? L'istinto del celibe l'ammoniva a sottrarsi. Ma il peccato era commesso; proprio il suo senso di onore gli diceva che si doveva riparare un simile peccato». Un momento epifanico è qui rappresentato forse dal piede nudo della ragazza che entra in vestaglia nella camera dello scapolo e lo seduce: «Il bianco arco del piede splendeva nel vano delle pantofole orlate di pelliccia...». Il racconto che evoca a momenti atmosfere balzachiane, in altri atmosfere maupassantiane o jacobseniane (4), è tecnicamente un piccolo capolavoro nella narrativa europea del tempo e giustamente nota L. A. G. Strong (5) che «Questo racconto, *tour de force* di tecnica narrativa, sposta l'interesse dal personaggio della madre a quello del giovane e infine a quello della figlia, senza frattura d'unità compositiva».

L'ottavo racconto, *A Little Cloud*, ci presenta l'incontro in un caffè dublinese di due ex-compagni di scuola, estraendone la quintessenziale emozione malinconica. Uno dei due ha fatto fortuna in Europa e conosce a menadito le grandi capitali europee, l'altro non ha fatto fortuna a Dublino. Tornato a casa pieno d'invidia e di rimpianto, considera lo squallore della sua vita confrontandola con lo splendore della vita che vive il suo vecchio compagno; la moglie uscendo gli affida il bambino poppante che con le sue lagne lo distrae dalla lettura di alcuni versi di Byron in cui cerca conforto alla propria delusione. Esasperato, egli grida, il bambino si spaventa, e mentre la madre, sopraggiungendo, lo ninna, lanciando al marito uno sguardo d'odio egli è stretto dal rimorso. Byron, si ricordi, è uno degli autori prediletti di Stephen. Anche qui il finale è a sorpresa, e il titolo non epifanizza il racconto e resta alquanto ambiguo e avvolto in un tantino di mistero. Cosa è la nuvoletta? Potrebbe essere il breve miraggio di beni sconosciuti e di ignorate felicità che appare, favorito dai fumi dell'alcool, agli occhi dello stupefatto dublinese durante il racconto dell'amico fortunato. E' forse la spiegazione più plausibile che potrebbe appoggiarsi anche all'uso dell'attributo *little* col senso di vaghezza e graziosità in esso implicito; chè certo non alluderà al perturbamento della pace domestica. Questa nello squallido ménage del dublinese non esiste. E il racconto si conclude nella desolazione di un rimorso senza espiazione, un rimorso impotente: «e lacrime di rimorso gli salirono agli occhi».

Il nono racconto, *Counterparts*, è ancora più amaro e più crudele. Un misero impiegato che non esiteremo a chiamare dostoievschiano, cerca l'oblio nel vino e, rincasato, sfoga i suoi rancori sul figliolo, bastonandolo. Questi lo implora disperatamente e (il finale è joycianamente e dublinesemente patetico) gli grida, per scongiurare le bastonature, che reciterà per lui un'avemaria.

Anche nel racconto che segue, *Clay*, non è ben chiaro il rapporto che corre fra il titolo e il soggetto. H. Levin e W. Y. Tindall (6) ritengono che il simbolo centrale del racconto sia quel piattino riempito per burla di una misteriosa «sostanza molle e umida» che le dita della patetica Maria incontrano mentre annaspa, cogli occhi bendati, giocando coi suoi nipoti.

(*Continua*). **Augusto Guidi**

(4) Jacobsen viene già citato da Joyce nel saggio giovanile *The Day of the Rabblement* ma storpiato in Jakobson (vedi la cit. in Herbert Gorman, *J. J.*, pag. 73). Nel medesimo saggio Joyce cita i nomi di Strindberg, Flaubert, D'Annunzio (*Il fuoco*), Pater e Turghenieff. Nel libro di F. Budgen *J. J. and the Making of Ulysses* si legge questa frase, riportata da una conversazione che ebbe luogo tra l'autore e Joyce nel 1919 a Zurigo: «Dopo Flaubert il meglio nella narrativa è rappresentato dall'opera di Tolstoi, Jacobsen e D'Annunzio».

(5) In *The Sacred River*, Londra 1949.

(6) Rispettivamente in R. Levin and C. Shattuck *First Flight to Ithaca*, Givens, op. cit. e W. Y. Tindall *J.* New York e Londra 1950.

VETRINETTA

SÖREN KIERKEGAARD, *La Ripresa*, Milano, Ed. di Comunità.

Il fondamento psicologico e autobiografico, che è quanto dire «vitale», della protesta kierkegaardiana è ben noto. Noto, naturalmente, e trascurato almeno in Italia, da quanti si affannano a rilevare soltanto le implicazioni metafisiche, o quasi, di quella protesta. La pubblicazione in veste italiana del romanzetto autobiografico scritto da Kierkegaard dopo la definitiva rottura del suo fidanzamento con Regina Olsen riveste caratteri di schietta opportunità. Vale a richiamare, con lo stesso tema dell'impossibile «ripresa», che lo sorregge, il significato irrevocabilmente singolare e, quindi, soggettivo di ogni esperienza esistenziale. La sua lettura, come quella del *Diario del Seduttore* e di *In Vino Veritas*, ripropone anche il problema di quale sia stata la categoria fondamentale dell'opera dello scrittore danese: poeta, filosofo, o semplicemente spirito religioso? Il convincimento che Kierkegaard, come espressione anticipata della dissoluzione ultima del formalismo filosofico nell'indistinto romantico, rappresenti la crisi stessa della poesia del tempo, che, dopo essersi fatta, o voluta fare, sapienza con gli apollinei, tende a sciogliersi nella mistica con i dionisiaci, ne resta rafforzato. Il passaggio stesso dalla prima parte dell'opera — il racconto della fine dell'amore — alla seconda — le implicazioni religiose dell'esperienza — ne costituisce una prova.

POMPEO FALCONE

EÇA DE QUEIROZ, *L'illustre casata Ramirez, La Capitale, intr. di G. C Rossi*, Roma, Casini.

Del più grande romanziere portoghese, e uno dei maggiori romanzieri europei di fine-Ottocento, ancora treppo insufficientemente noto in Italia nonostante le ormai numerose traduzioni (di sette dei suoi romanzi, fino al 1952, uno dei quali — *La città e le montagne* —, tradotto due volte, e di una abbondante scelta dei racconti, fino al 1953) l'editore Casini ha opportunamente tenuto conto nella sua intensa attività di ideale revisione, dal punto di vista del moderno lettore italiano, dei valori universali di ogni letteratura. Il volume che qui si presenta, e che è il 17° della collana «Il grandi Maestri», comprende — come appare dal titolo — due romanzi: il primo, *L'illustre casata Ramirez* (1897), ritenuto da alcuni dei critici il più completo dei grandi romanzi di Eça (e già apparso in traduzione italiana anni fa pei tipi dell'editore Campitelli di Foligno, contrariamente a quanto si dice nella copertina della presente edizione); il secondo, *La capitale* (pronto nel 1878 ma apparso postumo), invece, una specie di anticipo, o di prova generale, se si voglia, di un altro dei capilavori del romanziere, *I Maia* (che ancora attende il suo traduttore fra noi).

Accurata e volenterosa la fatica dei due traduttori, Enrico Mandillo per il primo, Laura Marchiori per il secondo dei suddetti romanzi: tutto preceduto, come appare dal titolo, da un'introduzione di G.C. Rossi. Pagine, queste del Rossi, che in una rapida ma ben proporzionata sintesi informativa e valutativa rendono ragione dell'importanza e della vitalità dell'arte di Eça de Queiroz e, non meno, dell'avvedutezza dei criteri di scelta dell'odierno nostro editore, nel complesso sconcertante dei suoi scritti: il secondo di quei romanzi («uno dei libri più amari» del suo autore), per seguire il processo psicologico e artistico del romanziere; il primo di essi (nel quale l'autore fa «suggestivamente convergere due processi letterari opposti in un tutto armonico, nella realizzazione dei due ideali a cui palesemente il romanziere è giunto ad aspirare: la bellezza artistica e la verità morale»), per dare la sensazione esatta della profondità della disamina psicologica e della potenza della manifestazione letteraria dell'autore.

A. M.

AMERICO DE PROPRIS, *Storia degli orientamenti artistici*, Roma, Signorelli.

In questo elegante volumetto l'autore si è proposto di rilevare gli orientamenti che l'arte e la critica ha assunto nelle diverse età, da Omero ai nostri giorni. Esso è il complemento del manuale d'estetica del De Propris, intitolato «Breviario della nuova estetica» (Signorelli Editore, Roma 1951); complemento storico, ma pur anche teorico, poichè, come avverte l'autore medesimo nella prefazione, con esso si è voluto offrire la testimonianza dei fatti sui princini professati nel «Breviario».

Per tale ragione il volumetto riesce doppiamente interessante. E non solo per gli specialisti e gli amatori della cultura in generale, ma ancora per gli alunni dei licei e degli istituti magistrali, i quali vi trovano, sinteticamente delineato, il panorama delle correnti estetico-artistiche, la cui conoscenza è ad essi indispensabile per muoversi con libertà e sicurezza nei temi di carattere critico-letterario. Pertanto la nuova pubblicazione del De Propris va segnalata in modo particolare agli alunni e agli insegnanti delle scuole superiori come testo complementare della storia letteraria e artistica, nonchè come strumento di orientamento estetico-critico.

I. A.

AMERICO DE PROPRIS, *Problemi di estetica e critica*, Roma, Vallerini.

Quest'altro volumetto del De Propris raccoglie saggi su questioni diverse, di grande attualità. Vi sono studiati problemi filosofici, filologici, scolastici e culturali: tutte cose che sollecitano la curiosità intelligente degli studenti e degli studiosi.

Da segnalare le dissertazioni d'estetica, nelle quali si discutono le questioni più dibattute e si esaminano le prospettive più varie.

Particolarmente interessante si presenta pure lo studio sulle relazioni fra Cicerone e Dionisio, per le quali il De Propris avanza una tesi originale e ben argomentata.

Che dire poi del saggio filosofico «Espressione e creazione»? Esso apre orizzonti novissimi sul problema che da tre secoli impegna i filosofi: il valore della conoscenza umana.

Come si vede, dunque, questa raccolta del De Propris è veramente invitante e riesce allo scopo dichiarato di muovere al riesame di dottrine accolte e non ripensate.

I. A.

CECCARIUS, *I Massimo*, Roma, Istituto di Studi Romani.

Agile questa breve monografia di Ceccarius, apparsa nella collana che l'Istituto di Studi Romani ha dedicato a «Le Grandi Famiglie Romane». La storia dei Massimo, che la leggenda fa discendere dalla gente Fabia, si intreccia a quella di Roma, e Ceccarius ricostruisce la genealogia dei Signori di Parione e ne disegna i maggiori esponenti e le nobili imprese, con vivacità di sintesi.

La casata si sviluppa in trenta generazioni, dal XV secolo fino ad oggi: uomini di guerra, capitani di parte, magistrati, cardinali, statisti, mecenati rivivono, con alterne vicende, nel bel palazzo curvilineo di Baldassare Peruzzi dove Pippo il buono, l'apostolo di Roma, è ancora nel ricordo del miracolo che «commuove ed esalta».

Chi ama Roma e chi si interessa di cose romane non può che apprezzare questo volumetto di Ceccarius dove la storia dei «Massimo alle colonne» è esposta con copia di minuziose ricerche, di piacevole erudizione e con garbato stile.

EL. PACI

ADRIANO OSSICINI, *Problemi di psicologia dell'età evolutiva*, Roma, Studium.

«La psicologia per la definizione stessa del suo oggetto concerne assolutamente tutto. Essa è universale perchè vi sono ovunque dei fatti psichici...» (Janet): Ossicini, lungi dall'accettare questa affermazione polemica, dichiara che il problema «sta proprio nello stabilire fino a che punto il termine *fatti psichici* autorizzi una ricerca od uno studio con *metodologia* psicologica». L'Autore si è lasciato convincere a scrivere queste pagine divulgative, soltanto quando un illustre maestro, il Banissoni, precisò che con esse non si tratta di partecipare certe tecniche ai non tecnici, ma la conoscenza di determinati confini, perchè gli uomini possano evitare «tali errori» e chiedere «determinati aiuti». La serietà dell'impostazione metodologica, come si vede, già assicura il lettore; e si sa che, in materia di psicologia, si è stati molto spesso menati per il naso dalle mode odierne.

I problemi e le fasi dello sviluppo psichico, la psicologia dell'età evolutiva nei suoi rapporti con l'igiene e la profilassi mentale, con la psichiatria infantile e l'assistenza sociale, sono esposti e discussi con ampiezza di visuale e chiarezza d'informazione.

P. Z.

ADELIA NOFERI, *I tempi della critica foscoliana*, Firenze, Sansoni.

Adelia Noferi, finissima allieva di Giuseppe De Robertis, ha, con questo saggio, dato un notevole contributo allo studio (che ancora merita scavo e attenzione) del Foscolo critico: un critico gremito di sorprendenti novità. La Noferi si sofferma in modo particolare sull'intricatissima storia dei *Saggi* petrarcheschi: così ricchi di motivi e di suggerimenti per il segreto lavoro del poeta: il miracolo di «quella luce»: il mirabile «accordo» scoperto nel Petrarca, fra la «accuratezza di fatto e la magìa d'invenzione». (Ma va anche tenuto presente il *Discorso sul testo del poema di Dante*: una fitta esplorazione che molto ci dice sulla natività della «parola» poetica del Foscolo).

CARLO MARTINI

GIANNI ROBERT, *Gatti e uomini*, Bologna, Cappelli.

Un volume assai curioso. Interessante. E' un elogio del *gatto* con notizie rare e bellissimi disegni, documenti, iconografie, fotografie. La parte illustrata è commentata con garbo e fine ironia. Basta dare uno sguardo ai titoli: Quelli (degli Egizi) erano tempi!; Antichi Greci e Romani e Maomettani; Nel Medioevo tempi da cani; Utilizzazioni pratiche del gatto (esempio: *Gatta lanciagas*, con un disegno contenuto in un libro manoscritto del «maestro d'artiglieria Christophe de Habspug» 1535); Pomo di discordia e passatempo; Simbolo di libertà; Amici celebri dei gatti; Il gatto nella letteratura; Il gatto nelle arti figurative; Il gatto e la musica; Scienziato e politico; ecc. ecc.

C'è anche un'accurata bibliografia del gatto: dall'*Histoire des chats* del Montcrif Paris, 1727, a un libro uscito l'anno scorso: M. Joseph *Chrles-Histoire* d'une amitiè (Paris).

Molto bella l'edizione.

C. M.

LEONE TOLSTOI, *I quattro libri di lettura*, Milano, Longanesi.

Negli ultimi anni della sua vita, — com'è noto — Leone Tolstoi si rallegrava d'aver scritto, più d'ogni altra sua opera, questi *Quattro libri di lettura*, destinati, com'egli stesso disse, «a tutti i fanciulli, da quelli della famiglia imperiale a quelli dei contadini, perchè ne traggano le loro prime impressioni poetiche».

Si tratta di una raccolta di scritti, accessibili ed interessanti ai ragazzi, in cui il lettore adulto ritrova, quasi ad ogni pagina, la mano del grande scrittore.

300 pagine: 240 lire: quasi un miracolo.

Tradusse dall'originale russo Nicola Odanov.

C. M.

LILIAN CARAIAN, *Poesie*, Bologna, Cappelli.

Da Trieste mi giunge un buon libro di poesia: questo della Caraian. *Azzurro*: «Apriti, sereno; — ch'io guardi sopra lane d'aria — un dio — giovane — dormire, — splendente il cerchio delle palpebre, — la gola — in vivo amore: — dove sospira — un pieno sole nel vento». *Sull'Oboe*: «Sull'Oboe — per lunghe ore dietro alla collina — ho cercato — una voce nuova. — La voce andava — per strade gotiche — ad angeli di pietra. — Divenne un capitello — nè più si mosse». Segnalo anche: *Nausicaa* e *Con la partenza*.

Prefazione di Umbro Apollonio: «Lilian Caraian ha varcato la soglia che divide la gioia della vita dalla felicità tanto difficile del tempo della poesia. Anche un attimo di questa felicità serve a confortare gli uomini che l'ascoltano: ed è un bene che sarebbe assurdo rifiutare, se ancora vogliamo conservare un civiltà che, pur vecchia, ancora è capace di commuoverci».

C. M.

O. P. CAPPONI, *La trilogia*, Roma, Il Presente.

Va data lode al giovane Capponi: egli tenta una poesia di vasto respiro: una *trilogia*: un nobile poema. Come scrive il breve prefatore, *La Nave* (1946) «è una proiezione esterna nello spazio e nel tempo»; *La Veglia* (1952) «è una proiezione interna nello spazio e nel tempo»; *Il colloquio* (1953) «è un dialogo con l'Eterno».

Da *La Nave*: «Non faccio che emigrare / da questa nostra terra / e cerco tutto l'universo e chiamo; / trovo ad ogni ritorno più infinita la nostra solitudine...». Da *La Veglia*: «Ora che tutto è pace, ora che il mondo / vertiginoso quasi è una memoria / e affaticata la città di sole / s'è distesa daccanto al cimitero, / in me raccolto, spingermi sull'orlo / dell'orbite m'è caro; nell'interno / buio vagare, a limitai ignoti...». Pura invocazione il *Colloquio*: «Dio, fammi luce; fa' ch'io mi ritrovi... / La mente irrequieta ed il ribelle / cuore, in ansia, in conflitto, in disperate / ricerche sempre, ti pregano asilo / nel tuo rifugio della verità...».

C. M.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE CINQUANTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE
ROMA - Via Antonio Pollaiolo, 5 - Telefono 379-270

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO VI - N. 21 - ROMA, 23 MAGGIO 1954

ABBONAMENTO ANNUO L. 2000
ESTERO E NUMERI ARRETRATI IL DOPPIO
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. - Roma, Via del Parlamento, 9 - Telefoni 61372 - 63964

*Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo*

IL SEGNO E LA FUNZIONE

L'interpretare linguistico ha un suo congegno, una sua condizione. Si tratta sempre dell'attribuzione di una sua propria funzione a ogni unità individuabile nel nastro fonico-semantico del discorso. Quando comprendiamo chiaramente, o crediamo di comprendere, il senso complessivo di una frase o di un periodo, non ci diamo la pena di verificare analiticamente la legittimità del processo, paghi del risultato. Ma se ciò non avviene di primo acchito, allora riportiamo la nostra attenzione sulla struttura della frase o del periodo, per renderci conto dei valori singoli, dal cui rapporto reciproco risulta il significato complessivo. In tale caso, ci sobbarchiamo volentieri a un'indagine intorno alla validità funzionale delle singole unità significanti.

Questo principio dell'individuazione funzionale è attivo nella coscienza di chi parla e di chi ascolta, tanto da costituire il principale dei fattori che determinano il trasformarsi delle lingue. Difatti, ogni innovazione ha alla propria base una variante di «parola», la quale, a seguito di circostanze particolarmente favorevoli, viene assunta a nuovo elemento del sistema, cioè a fatto di «lingua». Il passaggio dalla pronunzia individuale, oppure dall'atteggiamento stilistico, per cui un segno assume una efficacia espressiva particolare, all'innovazione fonetica o lessicale o morfologica, ha la sua radice prima nell'intenzione di esprimere e la sua sanzione in quella necessità del distinguere che è la vita stessa del sistema. La struttura formale esterna di una lingua è in rapporto alle esigenze della sua forma interna, cioè del significato, a cui la distinzione formale deve corrispondere. A questa esigenza del distinguere si coordina tutto il sistema, perchè tale è la sua funzione: distinguere, per opposizione o per correlazione di valori fonici, una copia più o meno grande di fecondi valori semantici. Nella storia delle lingue è anzi facile rilevare come un elemento, scaduto da una certa funzione, venga assunto ad un'altra di impegno fortemente sentito; si pensi, ad esempio, alla funzione dell'articolo nelle lingue romanze, che rivaluta per un altro valore il pronome (*ille*), il quale a sua volta è ripotenziato nel suo valore di dimostrativo, mediante una connessione di origine stilistica (*eccu-ille* «quello»). Le trasformazioni di una lingua non sono altro se non una continua ridimensione, in rapporto alla necessità di mantenere distinti i saperi, che si debbono conservare e di distinguere i nuovi, che vanno maturando come patrimonio conoscitivo-linguistico di una comunità. (Alle nozioni, per dire così, reali si aggiungono i valori relazionali obiettivi o astratti, che si sente il bisogno di fare emergere nel sistema: perciò ai mutamenti lessicali si congiungono i mutamenti propriamente grammaticali). In tali trasformazioni opera come principio attivo l'individuazione funzionale, cioè l'istanza di attribuire a una data entità fonica un dato significato.

Se proiettiamo questa istanza in una fase delle origini, essa agirà nella medesima direzione, non certo nel senso di individuare i significati in rapporto ai segni fonici, con cui una tradizione li collega (poichè questa ovviamente ancora non esiste), bensì in quello di imprimere nel segno il suo significato, di coniarlo. Poichè, come abbiamo rilevato, la frase precede il singolo segno (fra poco chiariremo di che precedere si tratti), l'individuazione funzionale si troverà ad operare su una unità significante complessiva, ma analizzabile, in rapporto a una situazione reale.

In altri termini, il momento espressivo iniziale non può essere da noi polarizzato su un segno irriducibile, cioè sul simbolo di cosa o di processo a sè, poichè questo è il risultato di una conquista, è cioè, raggiunto attraverso una più o meno ampia esperienza di contesti. L'esprimere primordiale, che l'osservazione della nostra attualità linguistica ci consente ragionevolmente di postulare, non è il segno di una cosa, o, come si suole dire, di una classe di cose, bensì il segno di una situazione concreta, vale a dire la frase. Con ciò noi siamo veramente alle origini, poichè la frase ci riporta sulla stessa linea del segnale, il quale è indubbiamente un momento elementare, anche se sostanzialmente eterogeneo, rispetto al simbolo. (In esso si traduce un grado assai basso del conoscere, accessibile anche all'intelligenza pratica, e perciò è di un ordine che si estende anche alla sfera animale). Epperò, come già si è detto, la differenza fra il segnale in genere e il segno di frase nel linguaggio umano consiste nel fatto che il segnale è fuso in un blocco, non è analizzabile nelle sue parti, mentre la frase è articolata, scomponibile nei diversi elementi funzionali, dal cui insieme risulta.

Se è vero quanto abbiamo detto sinora, il simbolo fonico si trova rispetto alla frase in una posizione secondaria, poichè la frase lo precede; ma in posizione qualitativamente primaria, perchè esso risulta dalla frase come elemento di un ordine conoscitivo superiore, in ragione della sua stessa astrattezza. Palesamente vi è nel simbolo un componente creativo, che dalla materia della frase-segnale ha estratto, sollevandolo a una funzione conoscitiva di gran lunga più dichiarata e precisa, quello che in un certo senso significava solo nella massa indistnta della frase. Ora ciò non può essere avvenuto se non attraverso una progressiva individuazione funzionale degli elementi costitutivi di una sequenza fonico-semantica. In altri termini, il sorgere del simbolo non può non essere in rapporto con questo fattore linguisticamente innovatore e creativo, che vediamo operante nelle lingue storiche. Ma per la fase primordiale il centro del problema, e al tempo stesso lo scoglio, contro cui può infrangersi la più ragionata delle postulazioni, è costituito dalla definizione della natura del materiale su cui opera un siffatto principio.

Poichè la frase riflette una situazione di fatto, divenuta come sensazione, intuizione reale o fantastica, momento della coscienza, non si può fare a meno di pensare a un grado, per dir così, elementare, che sia costituito da manifestazioni foniche, le quali siano come un aspetto proiettato all'esterno di quello stato interiore. Dal momento che la coscienza primitiva è indubbiamente più aderente al fluire della vita naturale e quasi immersa in essa con la vivezza immediata delle sue sensazioni, le manifestazioni verbali più elementari non possono apparire se non come una sottolineatura fonica di momenti interiori, paragonabili alla interiezione, che oggi ancora si accompagna immediata e spontanea ad una sensazione. Non si avrà difficoltà ad ammettere che in una fase non molto attiva della coscienza, come ad esempio può essere quella del bambino che si va svegliando alla vita, le possibilità di analisi dei propri moti interiori non possono essese se non scarse. Anche se si voglia assumere che la stessa percezione in tale fase primordiale sia chiara e distinta come lo è in fasi più avanzate, non si potrà non ammettere che la partecipazione al reale sia allora troppo aderente e corporea, perchè possa aversi l'intervento di categorie mentali nettamente e sicuramente operanti. Le forme che la mente applica come categorie conoscitive al reale sono certo il risultato di una esperienza attiva, la quale non si è perduta nella catena delle generazioni, ma è divenuta, per dire così, un abito tecnico, sempre più raffinandosi e consolidandosi in atteggiamenti, che sono per l'appunto quelle forme. Ciò è facilmente rilevabile nella diversa nozione del tempo, che ci è dato di cogliere nello stesso sviluppo delle lingue indoeuropee. Il tempo come durata, vale a dire il tempo vissuto dalla coscienza che non si distacca dalla corrente in cui si trova, diventa categoria, quando la mente riesce a fare oggetto di sè la corrente medesima, distinguendo in essa un passato, un presente, un futuro.

Nella sequenza di suoni che accompagnava una sensazione, una volta che essa ebbe acquistato una certa stabilità, non fu certo difficile riconoscere la traduzione acustica di quella sensazione, sì che fu possibile assumerla quale segnale di essa. Uno stato psichico più complesso di quello che non sia la nuda sensazione avrà trovato la sua manifestazione in una sequenza fonica, e forse al tempo stesso anche mimica, più estesa e complessa. La voce articolata, con la varietà del suo prodursi, si sarà accompagnata il più allusivamente possibile al richiamo di quella sensazione, quando si sarà offerto il caso di doverla rappresentare.

Il bisogno di rappresentare una sensazione o un'intuizione fuori dall'atto in cui si è prodotta importa già una possibilità della mente di operare, non sul dato immediato della sensazione, bensì sul ricordo di essa. Ciò si coordina con la possibilità di obiettivare anche le manifestazioni foniche, considerandole in rapporto al moto di coscienza al quale si accompagnavano. Una siffatta obiettivazione, come memoria di contenuti psichici e di immagini acustiche, è la condizione dell'interpretare, di cui si è parlato, cioè, dello sforzo di intendere un fatto di ordine materiale (la voce) in rapporto a un valore che non è del medesimo ordine (il significato).

Il problema che a questo punto si pone è duplice: quello del rapporto fra la rappresentazione interiore di un dato reale ai fini del dichiararlo verbalmente, e quello del rapporto fra i suoni e i valori semantici chiamati a questa funzione dichiarativa. Il primo aspetto è in un certo senso incluso nel secondo. Infatti, la rappresentazione interiore che abbia per oggetto una sensazione o una intuizione, in rapporto a una situazione di fatto, avviene certo in funzione linguistica, se linguistica è l'obiettivazione verbale. Risorge qui con immutata crudezza il problema del rapporto fra il suono e il significato. Un legame di ordine fisico fra voce umana e realtà è, almeno in gran parte, fuori del regime di causalità, per il fatto stesso che il nesso non è diretto, ma passa attraverso la coscienza, la quale, essendo un fattore che trae da sè la sua forza, vi interviene con un componente di libertà che non è facilmente valutabile. Ma, poichè tale libertà non può essere nè arbitrio nè caso, dato il carattere finalistico che è proprio del linguaggio, si ripresenta la necessità di studiare a quali condizioni risponda l'individuazione funzionale, che lega in vincolo storicamente assoluto due fatti così eterogenei, come sono il suono in sè e il suo significare.

Antonino Pagliaro

SCRITTORI DI RELIGIONE DEL TRECENTO

La silloge pubblicata da Ricciardi nella sua bellissima e benemerita edizione dei classici italiani (vol 12 - tomo I), *Scrittori di Religione del Trecento*, a cura di don Giuseppe De Luca, è un dei libri che meglio e più compiutamente rappresentano un'epoca, anche se parrebbe destinato ad illustrarne aspetti altissimi ma singolari e d'eccezione.

Un tempo di conclusione e di apertura, di approdo e di partenza, che può aprirsi come una rosa con quanto ha di possanza, e chiudersi come un riccio con il disdegno più irsuto, puntar tutto sulla carne e prepararsi al Rinascimento, o irretirsi nella setta e tentare le supreme resistenze, è veramente se stesso, cioè il tempo della nostra felice nascita, irripetibile — come dice il De Luca —, quando culmina negli scritti del massimo equilibrio che la nostra letteratura abbia mai conosciuto, nei quali la carne è intesa come creta, ma degna dimora dello spirito, perchè non meno di esso creazione di Dio.

A questo genere di scritti ci pare abbia data la preferenza il De Luca, che anche nella parca ma essenziale annotazione, e nella prefazione ricca di spirito oltre che di spiritualità, di rampogne oltre che di conforti, e insomma di lezioni severe e di dubbi umilissimi, ha professato la concretezza che andava cercando e proponendo con quei testi.

Il lettore potrebbe esser curioso di sapere a quali di essi ci riferiamo particolarmente, quando parliamo di concretezza. Tutti conoscono il Cavalca, il Passavanti, Santa Caterina, i Fioretti... Meno noti sono forse Fra Giordano da Pisa, Bartolomeo da San Concordio, l'Anonimo de «Il supplizio di fra Michele da Calci» ...ignoti o quasi i volgarizzatori, che costituiscono probabilmente l'offerta più gradita e impressionante della silloge; e, meravigliosa tra tutte, la parte pubblicata della «Leggenda di S. Maria Egiziaca». Se si vuole, son queste le citazioni che preferiamo; ma sarebbe giusto dire, che il libro è tutto stupefacente, a qualunque pagina lo si apra.

E' veramente sfatata la leggenda romantica che la prosa e la poesia delle origini siano frutto di generazione spontanea, pioggia di manna improvvisa e inaspettata? Ricordo che questa opinione, non tutta nè bene sgominata dai pur eccellenti studi dell'ultima generazione, metteva di buon umore Giorgio Pasquali, e caricava la sua già bersagliante filologia delle punte più aguzze. Con quanto diletto suo e nostro, extravagando, dimostrava che perfino San Francesco era artista sempre consapevole e adoratore della parola, specialmente scritta: tra l'altro, perchè possedeva scritta la Parola rivelata. Ma son concetti — e il De Luca li svolge con magistrale chiarezza — che s'intendono meglio a tu per tu con i testi cosidetti primitivi, che l'età nostra sarebbe forse già pronta a leggere con la necessaria attenzione e con la miglior disposizione di spirito (non, come certi antenati, per solo gusto linguaiolo), se fosser pronti appunto come testi critici corredati di esegesi. Il De Luca ha anche il merito, che non andrà perduto, di esortare i giovani alla vera filologia, al manoscritto, all'edizione critica, di cui egli accoratamente confessa la mancanza in tante e tante pagine che restano velate come da una specie di ruggine, ed aspettano splendore dal restauro. Il manoscritto, egli dice, ha la stessa dignità, la stessa carica misteriosa di messaggi, che hanno il quadro o l'architettura o la statua. Si veda che non son parole da esteta, pur non escludendo il godimento estico, ma vanno ben oltre.

Il De Luca depreca che in terra cattolica non esistano più cattedre di teologia per i laici mentre gli avversari possono ancora addestrarsi in una disciplina che gli stessi materialisti avrebbero il dovere di salvaguardare dalla distruzione e dalla desuetudine, non solo perchè la teologia rappresenta un patrimonio positivo dei più alti e dei più attivi nello svolgimento della civiltà cristiana, ma specialmente perchè è strumento indispensabile ad intendere le opere di un'età che era tutta permeata di teologia, e che non potrebbe essere intesa appieno senza far ricorso ad essa. Hanno forse i laici contemporanei rinunziato ai tesori dell'arte medievale? No certo: quindi non hanno il diritto di imporre la rinunzia al modo più genuino di appropriarseli. Ma in ciò non è da vedere, noi crediamo, soltanto o principalmente il trionfo dell'anticattolicesimo e dell'antireligiosità: è il trionfo dell'errore generico e generalizzato, come si potrebbe provare richiamandoci alla consimile persecuzione della rettorica, che ove pur fosse dimostrata inutile e nociva in sè (ma una dimostrazione del tutto convincente non è stata data), resterebbe il solo mezzo storico per comprendere la tecnica di bottega, i segreti artigiani, lo strumentario onde gli antichi inverarono se stessi pensando e scrivendo.

•

Dopo aver dato le ragioni (tutte convincenti) per cui nella silloge la traduzione e la compilazione prevalgono sulla letteratura originale, il De Luca, che è il più aspro critico di se stesso, enumera tutte le cose che mancano in questa scelta che pur sfiora le 1300 pagine:

«...manca il viaggio, manca il pellegrinaggio, manca il diario e la notazione fuggitiva, manca l'apologetica, manca la controversia con gli eretici e la polemica politica, mancano le regole degli istituti e gli statuti delle confraternite laicali, mancano i *brievi* e le superstizioni, mancano le pagine della parodia e dell'empietà, mancano i ricordi familiari e devoti, mancano le cronache dei monasteri e dei conventi, mancano i documenti ufficiali, mancano le allegorie. A questa stessa lista di ciò che manca, manca parecchio [......] non sono rappresentate correnti come quelle del Carmelo, moti come quelli dei Flagellanti, [.....] eresie rispettabili; non una testimonianza vi figura di altre religioni, — ebrei, maomettani, pagani —, mentre pure il titolo del nostro libro dice: Scrittori di *religione* del Trecento. Con tutto ciò, nella silloge ci sta già molto; forse, anche troppo». Infatti, non si può non andar comparando quel che c'è all'idea di quel che manca, quando, quel che c'è, già costituisce un mondo grandioso: che sarebbe mai, se la cultura italiana avesse perfezionato le ricerche ed edito tutto il nostro Trecento?

Della sua scelta, il De Luca dà, tra l'altre, le seguenti ragioni:

«Ai teologi dirò che non ho dato esclusivamente scritti di *ascetica* e di *mistica*, agli storici della lett. it. dirò che non ho dato esclusivamente scritti di

Continua a pag. 2.

Vladimiro Cajoli

SIMULACRI E REALTÀ

OCCHIALI

Dopo le meraviglie della biologia, diventata una specie di magia che ti cambia se vuole i connotati, e non soltanto quelli di superficie, ma gli altri incuneati nella tua stessa natura, quali ad esempio il sesso; dopo gli stupori di questa scienza che se vuole ti innesta anche un occhio nella coda, ecco la psicologia mettersi nella via magica del portento.

Le belle esperienze di Suyder e di Pronko sulla inversione dello spazio, lasciano a bocca aperta. Che han fatto questi due paradossali scienziati? Si sono procurati tre soggetti della nostra specie; li hanno muniti di occhiali, e li hanno obbligati a portarli per un mese. Ma che occhiali! Fabbricati apposta per operare l'inversione completa della visione.

Quello che è avvenuto, ci obbliga a riflettere.

Con un dispositivo sperimentale è stato possibile eseguire alcune misurazioni. Da principio, com'era naturale, le tre cavie umane, a vedere per così dire il mondo rovesciato, sono rimaste alquanto sconvolte. A poco a poco però i disturbi si sono attenuati fino a scomparire del tutto. La tipica curva di "apprentissage", è stata tracciata, e gli autori han potuto riformulare il principio che la percezione visiva si acquista, come tutte le altre funzioni che esprimono una reazione organizzata rispetto ad uno stimulus.

I due prelodati autori dell'Università di Wicheta han concluso che il solo fondamento della percezione visiva è di pura natura fisiologica, un fototropismo insomma.

Mi pare che la conclusione pecchi per difetto, e quindi lasciamola a migliori e più provveduti interpreti.

Le stimolanti ricerche riportate non possono tuttavia non indurci a considerazioni analogiche in altri campi.

Ben costrutti metaforici occhiali politici, ad esempio, possono invertire i valori morali. Il nero può diventare bianco, il prossimo può apparir lontano, l'amico può aver tutti i tratti del nemico. Metti quegli occhiali che un partito costruisce per i suoi disegni, e vedrai tuo padre, tua madre, i tuoi fratelli allontanarsi da te, dal tuo cuore, dai tuoi affetti e tramutarsi in tuoi accaniti persecutori. Con altri occhiali la Patria ti dà conati di vomito, mentre una terra innatale, ti appare un paradiso terrestre, un dolcissimo presepio dove le pecorelle ti aspettano per belare insieme.

E così, inforcando lenti d'invenzione, puoi giungere a vedere il mare asciutto e la terra liquida.

Non si tratta, è bene notarlo, della solita parzialità di visione, di quella cioè che il senso comune esprime con il "visto da destra" e il suo contrario; è in giuoco l'integralità stessa del nostro concepire.

A questo pensiero, se i nostri riflessi del tremare fossero ancora intatti, ci sarebbe davvero da sentirsi squassati dalla febbre quartana.

A mano a mano infatti che gli ottici mentali affinano i loro istrumenti, le più incredibili sorprese ci saranno riservate.

Ne vedremo delle belle, è il caso di dire.

Nazareno Padellaro

SOMMARIO

CRITICA E POESIA IN THOMAS MANN

Se ci fu un'età nella quale ci fu disputa acre circa i valori, questa è senza dubbio la nostra, rotti come sono gli argini delle tradizionali gerarchie e invalidati scetticamente anche gli organi di giudizio correnti. Non solo: anche per le personalità intorno alle quali si è verificata una relativa concordanza di valutazione positiva, i margini entro i quali si muove concretamente questa positività sono talmente lati per cui i fautori sono sovente a sgarrettarsi fra loro. Quindi ci si volge quasi sempre al tempo come solo giudice, sperando in una sua azione illuminatrice se non altro affossando quand'era morto prima di nascere e riducendo alle sue giuste proporzioni l'esaltata grandezza proporzionandola al metro dell'eternità.

Ebbene, in questa caducità e incertezza di giudizi, si registrano per contro casi d'immoralità anticipata veramente straordinari quasi che i contemporanei si preoccupassero di non far risalire ad aridità di cuore, a incapacità di lode, la denunciata caducità e incertezza. Personalità che, ancora in condizione di dannarsi, vengono assunte all'Empireo o almeno coronate in Elicona, fissando nel marmo il volto delle creature da esse generate e iscrivendo la loro problematica nel vocabolario delle esperienze storiche. Talora può essere fin un'astuzia per non occuparsene ulteriormente, avendole imbalsamate con la mirra della lode, avendole digerite nei tomi delle sintesi; talora un entusiasmo interessato, quasi una connivenza, per essere scusati nelle proprie infermità facendo assumere valore paradigmatico a chi le ha assunte in misura eroica.

Di quale genere è l'immortalità di Thomas Mann? ambigua ma reale, complessa ma legittima. Vogliamo dire che impelagandosi nella sua opera ci si impegna ad una navigazione sterile; ora suscettibile di deviazioni fantastiche ora ossessivamente lineare. Genio tipicamente germanico, la sua polla scaturisce dal profondo della terra e dalla lontanananza degli èvi; nel suo canto si mescola il gorgoglio indistinto del primordio e la lucida sillabazione dell'orgoglio intellettuale; la sua tematica tende irresistibilmente a dilatarsi dal personaggio alle generazioni, dalle generazioni alla storia, dalla storia alla cosmologia; per una crescita che partecipa dei fenomeni naturali di espansione così come della superba caparbietà di un decadentismo avido di sciogliere e confondere il distinto e l'impartecipabile. Esplorazione difficile dunque, particolarmente per un lettore latino, ma che conduce quasi sempre all'identificazione di realtà sensibili e conoscitive preziose per l'uomo.

T. Mann ha vissuto profondamente il dramma poesia-vita, artista-uomo, tipicamente moderno e l'ha sviscerato implacabilmente, da Il Pagliaccio a Tristano, da L'Armadio a Tonio Kröger, dandogli una soluzione che oscilla fra i due poli del decadentismo che accentua l'aspetto eslege ed eccezionale dell'arte nella società borghese (memorande parole de La morte a Venezia «sulla terra il dominio dell'arte si estende, e si restringe quello della salute e dell'innocenza» che costituiscono il leit-motiv del grandioso affresco della Montagna Incantata) e dell'umanismo che assume eroicamente, anche se senza troppe speranze, il peso di tutte le contraddizioni insite alla vita e alla cultura, tentandone una soluzione personale mercè l'attivismo più impegnato così come la più ascetica rinuncia e rigorosa contemplatività (incontro con le due anime goethiane consumato con la serena Carlotta a Weimar). Così che si può legittimamente concludere con L. Mazzuchetti che «T. Mann è vissuto con la decadenza morbosa della fin di secolo ma non dentro quella malata degenerazione». E a mezzo di questo secolo, col Doktor Faustus, Mann è ancora spartiacque delle due anime germaniche e per quanto la spiritualità germanica alimenta l'Europa, dell'anima di questa resta uno dei crogiuoli emblematici.

Abbiamo dinanzi agli occhi gli ultimi due splendidi volumi dell'opera omnia dello scrittore tedesco — edizione che onora Mondadori e, attraverso lui, l'editoria italiana — il secondo (Novelle e Racconti) e il decimo («Nobiltà dello Spirito», l'opera critica) che bene completano il profilo dello scrittore quale esce dai romanzi maggiori. Le diciassette novelle o racconti che occupano le 1200 pagine del primo volume, rispecchiano l'attività del Mann dal 1897: «Il piccolo signor Friedmann» al 1909: «Altezza Reale». In mezzo c'è stata la composizione dei Buddenbrock — (1898-1900), la storia della decadenza di una famiglia della città nativa dello scrittore: Lubecca, che lo affermò scrittore europeo.

A ventidue anni egli è già in possesso di una padronanza stilistica e di una elaborata tematica, che hanno fatto richiamare i geni altrettanto stupefacentemente maturi nella precocità, quali Schubert e Mendelssohn. Questi racconti assommano in sè qualità acute di analisi e testimonianze dirette, rivelano curiosità intellettuale e ansia di confessione: non sempre i due piani si fondono e talora c'è uno scarto che toglie spontaneità alla narrazione, salvandosi però sempre il valore documentario del dettato.

Le memorabili parole che egli pronuncerà tanto più tardi (discorso di Washington del 1915) per non proporsi gratuitamente quale castigatore del suo tempo e della sua gente «Nulla di tutto ciò che ho tentato di dirvi sulla Germania venne da frigida conoscenza estranea. Tutto è anche in me, tutto ho io stesso sperimentato», hanno valore anche per la sua opera giovanile tanto l'invenzione è filtrata nella confessione e i personaggi hanno assimilato a sè le esperienze dell'autore. Rispetto al naturalismo alla Hauptmann e al simbolismo-estetismo alla George, Mann ha una posizione di originale equilibrio: alieno per aristocratico scetticismo dal conferire valore probante al documento, alla tranche de vie, rifuggente per solida fede nella realtà al giuoco troppo prezioso del simbolo e dell'alchimia verbale e a non utilizzare didatticamente il mito, sa impregnare di *sehnsucht* la corposità naturalistica e solidificare con ancoraggi profondi la materia sfuggente del simbolismo. Resta innegabile però che sul Mann hanno particolare presa il lato oscuro della natura — basti pensare al fascino che ha su di lui la malattia che entra sempre nei romanzi quale stigma di distinzione —, gli aspetti negativi della storia dell'uomo: la delusione, l'inganno, la beffa... e che la vita stessa dell'artista-tema che lo ha accompagnato dal Tonio Kröger, dal Tristano al Doktor Faustus gli appaia precipuamente come destino di precarietà, vocazione antimondana di solitudine.

«Nobiltà dello Spirito» raccoglie, in diciannove saggi, l'opera critica con cui il Mann si è avvicinato ai grandi del Settecento e dell'Ottocento. Giustamente Hans Egon Holthusen osserva nel 1949, nel suo «Il mondo senza trascendenza» come fosse difficile fissare, circoscrivere i concetti di T. Mann i quali non corrispondono mai a sintesi logiche disciplinatrici del flusso culturale bensì a valori fluttuanti riconnessi a stati d'animo e impiegati come stimolanti psicologici, la cui miscela, rielaborazione ed emozionante applicazione esigono un'enorme energia stilistica. «Si tratta di una specie di iper-saggismo, la cui smania combinatoria non conosce nè limiti nè scrupoli, si tratta di un'ambigua e raffinata arte di sminuzzare, montare e ingarbugliare i concetti». Ma questa catabasi critico-ricreativa per entro il complesso mondo da cui sono usciti i giorni che viviamo se non è sistematica, è viceversa riccamente prospettica, cioè aiuta a vedere in profondità la genesi culturale delle nostre posizioni, le situa nel vivo delle ascendenze storiche e ne isola i persistenti fermenti tra le scorie consumate dal tempo.

Questi saggi servono soprattutto alla storia personale di Mann perchè la sua arte colta e riflessa ne ha indicati i fili di cui è stata tramata ma servono anche alla storia che noi subiamo ed elaboriamo, tanto egli si è fatto cura di non perderne impulso e attrito. Non casualmente il saggio su Wagner letto nell'Università di Monaco il 19 febb. del 1933 segna il suo distacco dalla patria ormai preda dei furori razziali...

Scritti in circa tre decenni, tutti questi saggi rivendicano, come appunto il titolo suona, la nobiltà dello spirito e non in nome di una filosofia o di una religione ma per il configurarglisi che fa la storia come urto perenne fra natura e spirito, che non conosce soluzioni se non nella conoscenza che l'uomo, volta a volta, riesce ad attingere dell'attrito: conoscenza che lo fa libero e forte, sottraendolo progressivamente al flusso proteico della natura e agli orgogli fatui dello spirito. Umanesimo romantico, sostanzialmente pessimistico, ma virile perchè si concede poco alla felicità e al progresso, impegna profondamente l'uomo nel suo tempo perchè «la vita è presente e solo miticamente si mostra nelle forme del passato e del futuro». Restando un artista, Mann non ha potuto sottrarsi dal dire una sua parola all'uomo contemporaneo che non fosse mera funzione estetica. Una parola da tedesco, di uomo cioè assillato dalla inconciliabilità appunto della natura e dello spirito, di demonismo sempre covante e tentato a trascendersi nella esasperazione piuttosto che a dominarsi nella misura ma utile anche all'uomo non tedesco come diagnosi se non quale medicina.

Inevitabile era l'incontro di Mann con Goethe, da lui celebrato in famose commemorazioni nel centenario della nascita e della morte. Il genio borghese proposto come ideale all'età antiborghese per il connubio mirabile di «genialità e di razionalità, di voce che viene dal profondo e di parola ornata, di immediatezza lirica e di sottilità psicologica» cioè di natura e di spirito, di vita mediterranea e nordica. Gli è stato rimproverato di essersi interessato quasi esclusivamente di scrittori tedeschi ma in essi egli ha cercato l'Europa, ha isolato quanto di più congeniale con loro possedeva e per il suo gusto pungente della verità non è stato affascinato dagli idoli rivelando quanto in essi non era all'altezza del mito o questo prostituivano alle passione delle folle.

L'esempio più insigne — che in Germania suonò scandaloso — è l'analisi implacabile cui sottopose Wagner isolandone gli elementi di vera bellezza da quelli morbosamente teutonici, sensuosamente decadentistici, che pure contiene. Ambigua resta la sua risposta alla domanda sull'avvenire dell'uomo perchè la dignità di questi, par strenuamente difesa, è vuota allo zenith di Dio: la sua religiosità è la religiosità di Goethe, sapienza e misura, addomesticamento del demone e sublimazione del genio... Troppo sovente il rispetto del mistero è l'insofferenza sua, la resistenza a quanto non può tradursi in una luce tutta dell'uomo: la scintilla di Prometeo, rapita al cielo, ha dimenticato la sua patria. Ma il gemito dell'uomo cieco la richiama, anche contro la sua volontà.

Marcello Camilucci

Scritori di religione del Trecento

Continuazione dalla pag. 1.

narrativa o di poesia: quelle due materie dei teologi meritano sommo riguardo, non soppiantano però tutta la letteratura religiosa d'una civiltà e d'un popolo; e queste due dee, «se dir lice e conviense», della critica d'oggi, tanto poco rappresentano loro sole, la letteratura d'una nazione, che ne formano, a rigore, soltanto la parte amena; amena letteratura, si diceva una volta: amena».

Soggiunge di aver preso di dove gli capitava, da stampati e da manoscritti, e da questi anche allo scopo «di far toccar con mano come, di fatto, i due terzi della letteratura religiosa it. del T. sono tuttora inediti, e la parte edita non edita a dovere». «Mi sono limitato a ridurre a un aspetto relativamente uniforme i testi che trovavo stampati, senza ripetere l'aspetto cinquecentesco di uno, secentesco di un altro, settecentesco di un terzo, ottocentesco di un quarto...». «Ho modificato i segni e la grafia, mai un suono nè una forma». «Ho dato un altro governo all'ortografia, all'interpunzione, al periodo... spesseggiano le virgole piuttosto che difettare, ma il Leopardi e il Manzoni, i due maestri avversi, hanno lasciato d'amore e d'accordo questa uguale consegna alla prosa d'arte italiana...». «Mi sarei vergognato, come un fannullone, di allineare sotto i vari passi impressioni mie, con la scusa di far *commento estetico*». «Resti ben chiaro che a me non importava demolire, importava sgombrare l'aria intorno ad altri testi, non meno degni, se non più degni, i quali meno sollecitavano il lettore con il brio della *narrativa* e le lusinghe della *liricità*; testi, intanto, *sinceri*, non mendaci; testi di pace (e quale pace!), non di guerra; testi non vivaci, non loquaci, vivi vivissimi, e silenziosi e fermi: testi elusivi, ma d'una insopportabile dolcezza».

Quali, infine? Il nostro ufficio di annunziatori sarà integrato utilmente dalla trascrizione dell'indice:

Due prolaghi — e scritti di: Giordano da Pisa, Panciera, Cavalca, B. di San Concordio, Passavanti, Colombini, Santa Caterina, G. dalle Celle, Anonimo (*Il supplizio di fra Michele da Calci*), Mazzei, G. da Siena, F. degli Agazzari, Anonimo (*La Cantica*).

Volgarizzamenti da: La Bibbia, Barlaam e Josafat, Sant'Atanasio, San Giovanno Crisostomo, S. Girolamo, S. Agostino, Cassiano, S. Gregorio Magno, Abate Isacco, S. Atto, G. da Fécamp, S. Anselmo, G. di Saint-Thierry, S. Bernardo, La coscienza (*trattato anonimo*), Vito da Cortona, Costantino da Orvieto, S. Tommaso d'Aquino, S. Bonaventura, «Lettera a Raimondo», Ugo di Balma, J. da Benevento, Beata Angela da Foligno, Angelo da Chiarino, I Detti di Fra Silvestro, I Fioretti di San Francesco, Meditazioni sulla Vità di Gesù, Rivelazioni sulla Vita della Madonna e Leggenda di Santa Elisabetta, «Miracoli della Vergine», Margherita Porete, La preghiera pubblica.

E, delle «Leggende tra il sacro e il profano»: Un Vangelo apocrifo, Leggenda di Santa Maria Egiziaca, Legg. di S. Alessio, Legg. di San Giuliano, Legg. di S. Albano, il Guglielmo dell'epopea e il Guglielmo Toscano.

Come conclusione, una preghiera inedita, falsamente attribuita a San Girolamo: «*O Signore, la mattina quando io sarò levato, intendi a me, governa ogni mio fatto, le mie parole et i miei pensieri... guarda la mia bocca, a ciò che io non favelli cose vane e non favolegi cose secolari; e che io non diminuisca la fama altrui, e non maledica a quelli che son presenti... Guarda e miei occhi, che non veghino cosa vana... etc.*».

Vladimiro Cajoli

● Concerti, conferenze, proiezioni di documentari d'arte italiana ed altre manifestazioni sono state organizzate in questi ultimi mesi dalla «Dante» di *Marburg*. Sulla pittura del Rinascimento italianno ha parlato a un folto pubblico il prof. Camillo Sessa.

● Conferenze sull'arte e la musica moderna italiana sono state tenute recentemente a *Copenaghen*. Il Comitato locale ha pure promosso una manifestazione cinematografica dedicata al documentario italiano.

LA CULTURA FRANCESE IN SICILIA NEI SECOLI XVIII E XIX

In un suo libro, che però non è delle cose sue migliori, e cioè in: *Il tramonto della cultura italiana* (1917), Giovanni Gentile sostiene che la Sicilia nel secolo XVIII e perfino nella prima metà del XIX rimase chiusa ad ogni estranea influenza culturale, isolata geograficamente e storicamente. Sono sue testuali parole: «essa (e cioè la Sicilia) rimase tutta chiusa in sè medesima «come una nazione particolare, fin quasi «alla vigilia del '60» (op. cit., p. 3), perchè essa «era stata sempre sequestrata, a causa del mare e della scarsezza dei commerci, da ogni relazione «col resto del mondo» (op. cit., p. 4).

La cultura siciliana in quell'epoca, secondo il Gentile, fu essenzialmente di tipo regionale, e fu cultura classica, archeologica, numismatica, cultura a tendenza materialistica, repugnante pertanto al movimento romantico, alla generale cultura italiana. A questa tesi più di una volta, occasionalmente, io mi sono opposto. E dico che questa rappresentazione del passato culturale della Sicilia non può essere accolta, perchè contrastante con la verità storica, la quale appurata nella sua realtà ci dice che l'Isola fu sempre aperta alle influenze culturali provenienti dalla Penisola ed a quelle di oltr'Alpe. Mai essa, scrive con ragione un distinto studioso della letteratura italiana; il prof. Giorgio Santangelo, fu segregata dalle grandi correnti della cultura italiana ed europea. Il Santangelo, si richiama alle nuove indagini storiche, attraverso le quali vien dimostrato p. e.: che Dante e Petrarca furono assai di buon'ora conosciuti in Sicilia; che la Sicilia non rimase estranea alla grande polemica intorno alla questione della lingua italiana; che le più significative espressioni della storia culturale italiana, dall'Umanesimo al Risorgimento dal Barocco all'Illuminismo, dal Romanticismo al Verismo ecc... vi trovarono, in varia maniera, terreno propizio e diffusione. (v. G. Santangelo, *Lineamenti di storia della letteratura in Sicilia dal secolo XIII ai nostri giorni*. Edizioni bodoniane, 1952).

L'Isola pertanto mai, si può dire, è rimasta estranea alla cultura di oltre il Faro e se fiori in Sicilia una cultura di tipo classico, se i nostri monumenti dell'antichità classica, le nostre monete, diedero tanto da fare ai nostri eruditi, ciò non significa che la cultura siciliana fosse solo in questo senso, giacchè essa invece nel campo del pensiero e nel settore della letteratura fece buon viso alle correnti estranee, venne a contatto con queste, ne subì anche l'influsso.

Non è proprio del tutto vero che l'Isola nostra sia stata in tutto e per tutto refrattaria al Romanticismo, alle nuove correnti filosofiche del tempo, alla nuova letteratura, giacchè anche in Sicilia penetrò il Romanticismo, anche da noi si discusse sul romanticismo e romanticamente si poetò, ed in Sicilia penetrarono le nuove correnti filosofiche (Cousin, Gioberti ecc...) e vi esercitarono la loro azione. Giacchè i libri, provenienti da oltre lo Stretto, non ostante i rapporti commerciali in certe epoche non troppo sviluppati, non ostante la vigilanza della censura, che non fu però sempre così intransigente, come da taluni si ritiene, varcarono i confini dell'Isola e vi si diffusero.

Potrei agevolmente dimostrare tutto questo ma l'argomento specifico, sul quale per adesso voglio richiamare l'attenzione, è quello delle penetrazione in Sicilia della cultura francese.

Larga fu questa. Alcuni scrittori francesi ebbero una particolare fortuna, come Voltaire, Montesquieu, Rousseau. Voltaire fu assai letto e fu anche tradotto da alcuni dei nostri; in altissimo conto fu tenuto Montesquieu, le cui opere il nostro grande storico del diritto pubblico siciliano: Rosario Gregorio non esitò a qualificare come *divine ed immortali* (cfr. Gregorio, *Introduzione allo studio del diritto pubblico siciliano*, Palermo, 1794, p. 6). Su Montesquieu si discusse in pubbliche accademie, e la sua influenza è visibile nelle pubblicazioni dello storico Di Blasi e di Tommaso Natale, precursore del Beccaria. Quanto al Rousseau, il nostro più grande poeta dialettale: Giovanni Meli ne risentì l'influenza, come già ebbe a rilevare Francesco Orestano. Un vivace movimento di pensiero destò in Sicilia il Rousseau, come ha messo in evidenza Ottavio Ziino Tortorici nel suo presente scritto: *Vicende siciliane di scritti contro Rousseau* (in: *Riv. intern. di filosofia del diritto*, anno XVI, fasc. I).

Intorno al ginevrino si accese in Sicilia la polemica tra F. P. Di Blasi, che ne difese le dottrine sociali, ed A. Pepi, che invece le combattè; mentre d'altra parte sulla ben nota tesi del Rousseau intorno alla influenza deleteria delle scienze e delle arti discusse il Camaldolese Isidoro Bianchi di Cremona, che insegnò Metafisica nell'allora celebre Seminario di Monreale ed a Palermo pubblicò una dissertazione su questo argomento (1791). Egli, che conobbe in Francia il Rousseau, nello scritto menzionato ne fa la critica; ma contro lo stesso egli si leva ancora in un Ragionamento: *Dello stato sociale contro il sistema del signor G. G. Rousseau*, pronunziato nel 1771 nell'Accademia degli Ereini di Palermo e poi pubblicato a Venezia nel 1773. In questo scritto, il Bianchi prende soprattutto in esame il *Discorso sulla uguaglianza degli uomini* del Rousseau, difendendo lo stato sociale, come quello a cui l'uomo è chiamato da natura, e presentando le convenzioni, i patti, il sovrano, le leggi, come conspiranti alla felicità ed alla sicurezza del cittadino. Non pare che il Bianchi toccasse proprio il fondo della dottrina del Rousseau; tuttavia egli contribuì non poco a richiamare l'attenzione dei siciliani colti sul pensiero del grande ginevrino (vedi sul Bianchi il volume del Brunello, *Il pensiero politico del Settecento*, 1942; Millunzi, *Storia del Seminario Arcivescovile di Monreale*, Siena, 1895).

E ritornando al Meli, questi attinge molto agli scrittori francesi dell'epoca. Massone, cercò e lesse libri parecchi di autori francesi sui principî, gli scopi e l'ordinamento della Massoneria. Tra le pubblicazioni che allora corsero in Sicilia va ricordata la *Chandelle d'Arras*, libro della cui lettura in quella fine di secolo si compiacquero le signore di Palermo e che in seguito venne proibito e condannato alle fiamme.

Ebbero voga ancora in Sicilia i discorsi di D'Alembert, i libri del Condillac, della Enciclopedia. Il naturalista Francesco Ferrara tradusse e pubblicò nel 1791 la *Contemplazione della natura* di Bonnet, mentre Anna Morso e Bonanno fece la versione dell'opera di Argans, *Les douceurs de la société* (1772).

Contro l'opera di N. Friset: *Esame critico degli apologisti della religione cristiana*, rigorosamente reagì il nostro grande siciliano Niccolò Spedalieri, l'Autore dei *Diritti dell'uomo*. Quando egli pubblicò la sua confutazione, da parecchi anni aveva lasciato Monreale e si era trasferito a Roma; quivi egli pubblicò la sua opera, la quale però è frutto delle cognizioni acquistate, come egli tiene a rilevare, non in Roma, ma nel Seminario di Monreale. (v. Millunzi, op. cit., p. 193).

Nel secolo successivo la cultura francese continuò ad esercitare la sua influenza in Sicilia. Le opere letterarie del già citato Montesquieu, il romanzo del Prevost: *L'histoire de Monsieur Cleveland* (1732), *Le génie du Christianisme* di Chateaubriand, i romanzi di Alessandro Dumas padre ecc., furono conosciuti e letti tra noi; non mancarono traduzioni.

In filosofia la Sicilia fece capo all'Helvetius, a Cousin (di cui fu seguace il nostro Mancino), al Royer Collard, al Damiron, al Tracy, al Laharpe, di cui l'opera di Elvezio fu tradotta a Messina, al Degerando, al Laromiginère, delle cui *Leçons de Philosophie*, prodotte a Pavia, fu fatta una ristampa a Palermo nel 1831, al Jouffroy al Maine de Biran, al Lamennais ecc.

I nostri filosofi, di cui alcuni furono in corrispondenza con i filosofi francesi (soprattutto il Mancino) furono molto bene informati di quanto in fatto di filosofia si pubblicava in Francia, e ne studiarono e discussero, commentarono le opere e gli scritti. Per l'impulso anche della filosofia francese l'ambiente filosofico siciliano si trasformò, e prese nuove vie, differenti da quelle battute nel secolo precedente; il sensismo cedette terreno, ogni tendenza materialistica venne meno. Mi riferisco solo ai primi settant'anni presso a poco dell'Ottocento, giacchè dopo in Sicilia penetrò il positivismo e gli spiriti si orientarono differentemente; ma fino al 1870 a un di presso in Sicilia ebbero sviluppo e seguito, oltre che la filosofia di Galluppi (Catara Lettieri in una prima fase), quella di Romagnosi, l'eclettismo spiritualistico del Cousin (Mancino), il neoeclettismo del Tedeschi, la metafisica di Gioberti (il P. Romano gesuita, B. D'Acquisto, V. Di Giovanni ecc....). Echi vichiani non mancarono in Sicilia (B. Castiglia, E. Amari ecc...).

In questo travaglio filosofico la filosofia francese ebbe la sua notevole parte; onde la rappresentazione della Sicilia come di ambiente chiuso al soffio rinnovatore della filosofia straniera, italiana e d'oltr'Alpe da quanto precede rimane sfatata.

Non quindi si può parlare di un gretto spirito regionalistico, nè di cultura non aggiornata, perchè invece la cultura siciliana si alimentò abbondantemente alla cultura straniera e seguì il moto generale del pensiero europeo.

Eugenio de Carlo

● La Presidenza della «Dante» ha inviato nei Villaggi di Breveglieri, in Tripolitania, un gruppo di volumi di amena e facile lettura per i coloni italiani della zona. Questi libri faranno parte di una bibliotechina popolare costituita recentemente sul luogo.

● Numerosi libri sono pure stati inviati al Comitato di Friburgo in Svizzera allo scopo di costituire una bibliotechina circolante per gli emigrati italiani. Quest'ultima, va ad aggiungersi alle trenta bibliotechine, inviate a suo tempo in Svizzera dalla Presidenza della «Dante», e fatte circolare, a cura dei Comitati locali, presso le fabbriche e cantieri dove lavorano operai italiani, nonchè presso circoli ricreativi, ospedali ecc.

● Due folte comitive di soci dei Comitati di Rosario e Buenos Aires hanno visitato recentemente la città di *Milano*. Agli ospiti la «Dante» milanese ha offerto un ricevimento e si è adoperata per rendere gradito il loro soggiorno nella capitale lombarda.

RIVALUTAZIONI e studi spontiniani

Che la vera, genuina storia della musica sia ancora in gran parte da scrivere è ormai una constatazione incontroversa. Ogni giorno indagini nuove, scoperte nuove portano a rivelazioni inattese di artisti e di opere, a spostamenti di valori e di rapporti cronologici e stilistici.

Uno dei casi recenti più significativi è proprio quello riguardante Gaspare Spontini. Su di esso abbiamo avuto in passato occasione di occuparci su queste stesse colonne. Un groviglio di circostanze storiche, di risentimenti nazionalistici, di fatti personali, già dal tempo della sua vita avevano incominciato a minare l'altissima reputazione da lui duramente conquistata in terra di Francia e di Germania. Gazzettieri anonimi, scandalisti di professione si divertirono a diffondere sul Maestro italiano le fandonie e le calunnie più insensate, a caricaturare con sarcasmo feroce certi atteggiamenti della sua persona e del suo stile, cosicchè l'arte di Spontini finì col diventare per molti sinonimo di arte tronfia e accademicamente retorica, assolutamente insostenibile nel clima storico del tardo romanticismo e ancor più in quello novecentista. E, come troppo spesso avviene, non mancarono tra costoro anche taluni da lui fraternamente beneficati, e artisti più giovani, che dalla sua produzione avevano attinto a piene mani stilemi, effetti, risorse tecnico-musicali e, senza scrupoli, se ne attribuivano il merito e la primizia.

Se si eccettui La Vestale, *tutte le opere di Spontini del periodo giovanile italiano e dei susseguenti periodi francese e tedesco scomparvero dai cartelloni dei teatri europei, furono lasciate a dormire nelle biblioteche, mentre molte altre opere di autori a lui per genialità assolutamente inferiori continuarono e continuano ad esser rappresentate anche per il gioco consueto delle cointeressenze editoriali.*

Naturalmente il grosso pubblico queste cose non le sa, nè ha possibilità nè voglia di comparare, di gerarchizzare i valori, e si conforma e accoglie tutto ciò che gli viene propinato.

Ma già sessant'anni or sono un eminente tedesco, il prof. August-Philipp Spitta, noto per una grande biografia di Bach, condusse indagini approfondite specie sulle opere composte da Spontini durante il ventennio **1820-1840**, *in cui tenne la carica di Intendente generale di musica della corte prussiana e direttore del teatro d'opera di Berlino, cioè* Nurmahal, Alcidor *e* Agnese di Hohenstaufen, *ponendone in chiara luce le bellezze artistiche, l'eccezionale vigore drammatico, le innumerevoli innovazioni melodiche, armoniche, orchestrali e sceniche, l'influsso esercitato su tutti i musicisti d'Europa, da Rossini a Bellini, Berlioz, Meyerbeer, Marschner, sino a Wagner.*

Nel 1951, compiendosi il centenario della morte, il Comitato internazionale per le onoranze, sotto gli auspici del Presidente della Repubblica, promosse nuovi studi sui molteplici aspetti della personalità del Maestro, sulla sua produzione edita ed inedita. Un manipolo di cultori e specialisti italiani, francesi, tedeschi, americani, pur tra l'indifferenza di molti colleghi e l'ironia di taluno, si è dedicato al lavoro con profonda convinzione, con serietà scientifica di propositi.

Si tenne allora nel paese natico di Majolati, in Jesi, in Ancona il 1° Congresso di studi spontiniani, e in quegli stessi mesi il Maggio fiorentino ripresentò l'opera Olimpia, *il San Carlo di Napoli il* Fernando Cortez, *la R.A.I.* La Vestale.

Proprio in questi primi giorni del maggio corrente si svolge in Firenze il 2° Congresso internazionale spontiniano con la partecipazione di insigni studiosi e le seguenti relazioni: «Da Algarotti a La Cépède e Spontini» (F. Torrefranca); «Fernando Cortez» (C. Valabrega); «Spontini e Th. Hoffmann» (H. Osthoff); «Lirismo, colore magico e drammaticità in un'opera dimenticata: Nurmahal *» (A. Ghislanzoni); «Alcidor» (F. Caffarelli); «Spontini e Wagner» (H. Engel); «I libretti non musicati da Spontini» (A. Belardinelli); «Spontini e l'abate Baini» (A. Ghislanzoni); «Spontini e il suo tempo» (B. Garoty); «Relazioni femminili di Spontini» (G. Traglia); «Spontini uomo di cuore» (R. Villedieu); «Documenti jesini» (A. Belardinelli).*

In coincidenza, s'inaugura solennemente la stagione lirica del Maggio fiorentino con la riesumazione dell'ultima grande opera spontiniana Agnese di Hohenstaufen, *rappresentata a Berlino, dopo varie elaborazioni, il 6 dicembre 1837.*

Il soggetto fu tratto dal poeta Ernst Raupach da un episodio della storia medioevale tedesca, durante l'impero di Enrico VI: Agnese, figlia della contessa palatina Irmengarde, è promessa sposa di Enrico di Brunswick, bandito dall'impero come esponente del partito guelfo. Secondo lo scapigliato gusto romantico ottocentesco, le vicende più imprevedibili e strane s'intrecciano e si susseguono; riti sacri, feste con danze e pantomine, duelli, fughe, esplosioni temporalesche, varietà e veemenza di passioni hanno offerto al compositore spunti per creare una serie di scene, di

Continua a pag. 4.

Alberto Ghislanzoni

La "rotonda„ grazia di Carlo Cignani

Tre o quattro quadri e nemmeno vistosi del pittore petroniano, che si trovò ad operare fino ai nov'ant'anni quando i massimi esponenti della scuola dei Carracci avevano compiuto il loro corso o declinavano senza decoro, mi avevano da tempo persuaso della opportunità storico-critica di rinverdire a ragion veduta la fama di questo maestro che Pellegrino Antonio Orlandi nel suo *Abecedario pittorico* (Bologna, 1704) affermava «acclamato per uno dei principali d'Europa».

Carlo Cignani - Autoritratto

Per tutto il Settecento, codesta rinomanza durò intatta, con il collaudo di scrittori autorevolissimi, dal Lacombe al Pascoli, dall'Algarotti al Ticozzi, ai Lanzi, ma i movimenti artistici successivi e perfino la rivalutazione generale del barocco e del rococò nostrani, culminante nella mostra fiorentina del 1922, lasciarono nell'ombra il poco appariscente e per nulla rivoluzionario Cignani. In questi ultimi tempi, alcuni studiosi se ne occuparono, in via collaterale, onde precisare meglio le attività di altri pittori di quell'epoca. Ma nessuno mostrò di capirlo a fondo e seppe collocarlo al suo giusto posto, che non è soltanto bolognese o post-carraccesco, e in quanto a valutazione qualitativa stupisce assai che critici accorti e penetranti, cioè Roberto Longhi e Rodolfo Pallucchini, abbiano parlato, nei suoi riguardi, di faconda retorica.

Tuttavia, anche se tarda, abbiamo ora una degna rivendicazione di quest'arte, chè tale è da considerare il saggio dedicato al maestro bolognese da Syra Vitelli Buscaroli (*Carlo Cignani*, Arti Grafiche, Bologna, 1953, pagg. 161, con 55 ill.ni, L. 3000); compiuta monografia nella quale la copia e minuzia delle informazioni di prima mano è posta al servizio di una pronta e spregiudicata capacità di sintesi critica ed un sicuro metodo d'indagine, non rifuggente dall'esposizione, quando occorre, di concetti generali, non soffoca mai la nativa sensibilità estetica, per cui nell'organica stesura, diciamo pure virile, degli argomenti esegetici trovano luogo non di rado impressioni ed effusioni, dalla fresca vena muliebre, che possono anche sembrare ingenue ai tanti seriosi baccalari della critica di arte, i quali tengono oggi la bacchetta in mano, ma rendono però quanto mai viva e pregnante una prosa, che non vuol essere nè dottrinaria, nè lirica e pure perviene a quella funzione di rilevare e interpretare valori stilistici e poetici, fin qui misconosciuti, che l'autrice ebbe certamente in animo di assolvere.

Per la ricostruzione e definizione di tale attività creativa la Vitelli Buscaroli utilizza anzitutto la biografia e la conoscenza del temperamento umano del pittore, palese perlomeno nel bellissimo fra gli autoritratti: quello degli Uffizi. Esso ci parla, infatti, del Cignani integrale, artista e padre di famiglia, con la sua sana e valida struttura fisica di borghese bene educato, dalle lontane origini toscane e gentilizie, con la sua sorridente bonarietà ed indulgenza, ma anche con la sua perspicace e colta vigoria intellettuale, e se nelle fattezze, non tanto regolari, si rispecchia una interiore ricerca d'armonia e di equilibrio, formali ed inventivi, dallo sguardo luminoso e frizzante e dalle piccole labbra morbide emana un gusto della vita, fra goduta e sognata, che non è scevro di sottile edonismo (non mai travolgente foga voluttuosa) e da qualche delibata ironia.

«Indole mite, senza dubbio, uomo prudente, schivo di rumori e di clamori» — osserva l'autrice e, commentando, poi, il contegno da lui tenuto verso i rivali e i discepoli ingrati, che gli giocarono tiri mancini, aggiunge: «Forse di quegli stessi scherzi e tiri di cui aveva avuto a soffrire avrà fatto motivo di risa, da buon petroniano, sentenzioso e burlesco». E in accordo con queste inclinazioni dell'animo appaiono le facoltà professionali ed esecutive: lentezza e scrupolo nel dipingere (più di venti anni spesi nell'affrescare la cupola di una cappella nel Duomo forlivese, che presentava ardui problemi di sistemazione prospettica), controllo costante degli spazi e delle proporzioni, impasto liscio e tavolozza ricca di graduati passaggi.

Il primo formatore del gusto del Cignani fu Francesco Albani, l'ultimo, in ordine di merito, dei «quattro cardini della pittura seicentesca bolognese» (gli altri tre erano il Reni, il Domenichino e il Guercino).

Il cosiddetto *Anacreonte della pittura* si dimostrava avverso all'eclettismo dei Carracci e considerava massima fonte d'insegnamento l'arte di Tiziano, per la morbidezza dell'impasto, che annulla i contorni, non esistenti in natura, e stabilisce intimi rapporti fra le figure e l'ambiente atmosferico. Egli sosteneva, per altro, la supremazia della finitezza liscia di superficie pittorica sopra la tecnica *di colpi* cara al Vecellio, non poteva soffrire il realismo del Caravaggio e le nature morte, rimesse in onore da lui e dalla sua scuola, e propugnava un'oculata scelta dei soggetti e dei tipi per far trionfare l'idealistico verosimile sul crudo e quotidiano vero. Ebbene, codeste inclinazioni di gusto e di dottrina trovarono logico svolgimento in uno scritto che il vecchio Cignani redasse nel 1714 a richiesta del mecenate generale Luigi Ferdinando Marsili e che s'intitola «Sentimenti del Cav. Carlo Cignani per instruzione di Giovani dell'Accademia sua Pittorica esercitati». Non vi difettano i precetti, del resto ovvii, sull'acquisto delle cognizioni indispensabili, ma vi si dichiara perentoriamente che il primo requisito per darsi con profitto allo studio della pittura è il «talento d'un naturale buon gusto», il quale è «innesplicabile», e che «il possesso della Prospettiva del colore non può insegnarsi con formale Regola ma deve comprendersi dal Giudizio e dalla Mente». Siamo, quindi, agli antipodi di ogni principio d'accademismo professionale. E mentre supera le restrizioni personalistiche del suo maestro e concittadino, il Cignani confessa, senza volerlo, le sue soggettive preferenze e capacità, quando prescrive di conseguire «la Dolcezza per dare soave Armonia e Accordamento a tutto il corpo dipinto», ma di non omettere «la Forza perchè ogni e qualunque Dipinto porti seco un forte rillevo e che la vivezza, il Lumi e l'Ombre risaltino, e spicchino, non senza però la Dolcezza preaccennata».

Fin dalla sua prima fatica giovanile, pervenuta a noi, vale a dire le decorazioni di soggetto mitologico nella Galleria del Palazzo Davia (ora Serafini) a Bologna, il nostro maestro si distacca dal roboante plasticismo illusivo dei post-carracceschi allora dominanti e palesa intuizioni luministiche e tonali che fanno pensare «ad una applicazione di memoria veneto-cinquecentesca». Seguono sbandamenti e cadute, finchè verso i quarant'anni egli rivela intera la sua personalità nelle vivacissime coppie di putti, reggenti medaglioni ovali con storie di S. Michele Arcangelo, affrescate a San Michele in Bosco. Si nota fra l'altro, qui, il contrasto calcolato, d'origine correggesca, «fra il viola chiaro dei drappi sostenuti dai putti e il giallo dorato — anche in senso materiale, giacchè sono proprio allucciolate d'oro — delle cornici dei medaglioni: un contrasto fra complementari, cosa del tutto nuova nell'ambiente bolognese». E a quello stesso periodo risale la *Carità* della Pinacoteca di Torino (argomento prediletto dal bolognese), dove già si afferma la costante, più compositiva che propriamente lineare, della «rotondità» cignanesca, la quale, come ben dimostra la Vitelli Buscaroli, comprende in sè anche l'intuizione luminosa. Un risultato ancora più alto è però il quadro ottagonale *Giuseppe e la moglie di Putifarre*, alla galleria di Dresda, dal vaghissimo ritmo di curve, dalle significative orchestrazioni di azzurro, rosso, violaceo, bruno, giallo spento: «voluttà della forma e spazialità del colore sono in perfetta armonia». Nè smentiscono codesto personale orientamento inventivo e stilistico il nobile gruppo del *Sansone e Dalila* e la pastosa e smagliante *Madonna in trono con Santi* nella Pinacoteca di Bologna, i *Santi Sebastiano e Rocco*, nella chiesa di S. Maria del Carmine a Massalombarda, l'affettuoso idillio di *Gesù Bambino e San Giovannino* della romana Galleria Nazionale d'Arte Antica, il festevole *Trionfo d'Amore con ronda di putti* della Galleria Liechtenstein a Vienna, la deserta *Maddalena penitente* della Galleria di Cassel. In codeste affermazioni spira talvolta un'aura congenialmente, non imitativamente correggesca, ma basterebbero le loro tessiture chiaroscurali a farci persuasi che il midollo icastico del Cignani è pur sempre bolognese e che superando l'eclettismo del tardo Cinquecento egli ha reso possibile con il suo esempio d'innovatore intimamente classico, non classicistico, l'evolversi del Settecento bolognese fino ai Gandolfi. E afferma giustamente a questo punto l'autrice: «Che cosa sono il fervore arrossato del pennelleggiare di Giovanni Antonio Burrini, lo sfaldarsi delle forme del Dal Sole alla luce, la soda materia irrorata di sole e contrastata d'ombra di Felice Torelli, il notturnismo del Crespi, la sfavillante cromia di Ercole Graziani il giovane, i ritmi allentati e ondeggianti di Donato Creti, che cosa sono se non derivazioni dal Cignani, o integrazioni o interpretazioni di spunti cignaneschi?».

Ma, oltre a questa funzione *in loco* o nella regione emiliano-romagnola, il Cignani era chiamato ad esercitarne un'altra più meritoria e vasta per il tramite del grande realista Crespi, detto lo Spagnolo, che fu il più eminente dei suoi numerosi allievi e alla cui scuola dovevano poi recarsi con profitto i veneziani G. B. Piazzetta e Pietro Longhi. Nel capitolo che s'intitola *Il momento del Crespi* l'autrice prende in esame quel fortunato periodo creativo di Carlo Cignani che va dal 1681 al 1686, cioè tra gli affreschi mitologici del Palazzo del Giardino a Parma, eseguiti in massima parte dai suoi aiuti Franceschini, Quaini e il figlio Felice sui cartoni del maestro, e la laboriosa, intellettualistica impresa della cupola nel duomo di Forlì. Appartengono al *momento* anzidetto il capolavoro della *Flora* (Galleria di Modena), incantevole e rugiadosa rappresentazione di fanciulla reale ma squisitamente idealizzata fino al valore di simbolo; la dolcissima e pur

Carlo Cignani - La Madonna del Rosario

Continua a pag. 4.

Alberto Neppi

LA MUSICA del XX secolo

Organizzato dal centro europeo della cultura di Ginevra, si è svolto in Roma un convegno internazionale di musica contemporanea.

Alle manifestazioni hanno collaborato il «congresso per la libertà della cultura» e la «Radiotelevisione» italiana, il «Teatro dell'Opera» di Roma, l'«Accademia Nazionale di S. Cecilia», il Teatro dell'Opera» di Roma, l'«Accademia Filarmonica romana» e l'orchestra dell'Associazione «Alessandro Scarlatti» di Napoli.

Musicisti di ogni nazione hanno fatto parte del comitato esecutivo e del consiglio musicale del convegno: Samuel Barber, Boris Blacher, Benjamin Britten, Carlos Chavez, Luigi Dallapiccola, Arthur Honegger, Gian Francesco Malipiero, Frank Martin, Darius Milhaud, Igor Strawinsky, Virgil Thomson, Heitor Villa Lobos, Guido Maria Gatti, Mario Labroca, Frederick Golbeck, Igor Markevitch, Denis de Rougemont, Gianfranco Zaffrani, Henri Sauguet; segretario generale Nicolas Nabokov. Sei concerti sinfonici, sette di musica da camera, uno spettacolo d'opera hanno inteso riassumere sinteticamente la musica del ventesimo secolo.

Accanto ad un numeroso stuolo di giovanissimi musicisti d'avanguardia sono stati inseriti nei programmi eseguiti i nomi più illustri del mondo musicale moderno: Igor Strawinsky, Ildebrando Pizzetti, Manuel De Falla, Paul Hindemith, Darius Milhaud, Erik Satie, Gian Francesco Malipiero, Giorgio Federico Ghedini, Carlos Chaver, Benjamin Britten, Vittorio Rieti, Arthur Honegger, Goffredo Petrassi, Aaron Copland, Samuel Barber, Luigi Dallapiccola, Arnold Schomberg, ed altri ancora.

Eccellenti sotto ogni aspetto tutte le esecuzioni presentate alle quali hanno contribuito direttori d'orchestra e solisti di rinomata fama e consumata esperienza.

Le manifestazioni musicali sono state integrate da sei pubblici dibattiti organizzati dal «centro europeo della cultura» con la collaborazione del «Consiglio internazionale della musica».

Argomenti prescelti: I° «La musica e la società contemporanea». - II° «Estetica e tecnica». - III° «Il compositore, l'interprete e il pubblico». - IV° Musica e politica». - V° «Il compositore e il critico». - VI° «L'avvenire dell'opera».

A questi dibattiti hanno preso parte critici e musicisti di indiscusso valore quali Guido Pannain, Fedele D'amico, Mario Labroca, Massimo Mila, Darius Milhaud, Riccardo Malipiero, Mario Zafred, Roman Vlad, ecc.

Inoltre con l'intenzione di metter in maggiore evidenza il significato del convegno è stato bandito un concorso per tre «Premi dell'opera del ventesimo secolo» al quale hanno partecipato dodici compositori di otto paesi diversi invitati dal consiglio musicale del «Congresso per la libertà della cultura».

L'italiano Mario Peragallo ha vinto il concorso riservato al «Concerto per violino e orchestra»; il germanico Giselher Klebe e il russo- tedesco Vladimir Vogel si sono divisi il premio per un «breve lavoro sinfonico»; il francese Jean Louis Martinet e l'americano Lou Harrison quello per una «composizione da camera per voci e strumenti».

Numeroso, elegante, attento, il pubblico accorso alle manifestazioni del Convegno.

Dopo la cronaca si rendono necessarie talune brevi considerazioni.

Se non erriamo scopo primo degli organizzatori di questo mastodontico consesso era quello di creare le premesse per un'amalgama spirituale tra compositori di ogni tendenza, interpreti, musicologi e critici.

Per poter raggiungere un obiettivo così importante ed impegnativo, la partecipazione dei musicisti avrebbe dovuto essere a nostro avviso ancora più varia appunto per realizzare uno dei motivi fondamentali del convegno che era quello di favorire gli incontri, mettere a confronto i vari valori e le diverse tendenze musicali oggi esistenti, tutte le principali ricerche e scoperte raggiunte, per offrirle al giudizio del pubblico.

Abbiamo avuto l'impressione che il comitato forse, senza volerlo, abbia voluto limitare l'invito (in particolare per quanto riguarda il concorso per i tre premi banditi) ad una determinata categoria di musicisti sostenitori nell'agone musicale internazionale di un ben noto ed individuato indirizzo estetico che, per quanto importante, non è il solo tra i numerosi attualmente usati. E' inutile bandire una crociata che vuol proporsi l'eliminazione di un ostacolo ritenuto tra i maggiori allo sviluppo del pensiero culturale moderno, il cosidetto «provincialismo» se questo «provincialismo» è tutt'altro che assente nello spirito dei promotori.

Non è con questi atteggiamenti che si potrà attuare un maggiore ampliamento dell'orizzonte musicale, una migliore concordia spirituale tra i musicisti.

Dante Ullu

● Nella sua prima edizione il «Flaherty Award» è stato assegnato a «The Conquest of Everest» (La conquista dell'Everest). Due premi speciali sono inoltre andati ad un reportage televisivo dal titolo «Argument in Indianapolis» e al documentario «All my Babies».

IL PRIMO JOYCE

3.

La sostanza sarebbe argilla, simbolo della morte. Ma l'argilla del titolo potrebbe essere la fragile sostanza stessa di cui è composta questa patetica vecchietta e più universalmente il limo originario, e allora sì il titolo epifanizzerebbe l'intero racconto. Maria è una grande creazione del primo Joyce e il racconto ci rammenta la prima parte di *Un coeur simple* ma la tecnica con cui codesto cuor semplice è studiato si direbbe jamesiana. Joyce, come lo attesta Gorman, cominciò giovanissimo a leggere James. La pateticità del racconto è espressa nella improntitudine della cara vecchietta cui la felicità è congenitamente aliena e gli altri le portano quell'affezione che ci lega agli sfortunati. E invero non ne imbrocca una: acquista una fetta di *plum-cake* e la smarrisce per via (o forse le vien rubata dal signore che in tram le cede il posto e della cortesia del quale ella sente d'essersi forse troppo commossa?), cade nella burla che le han preparato, e quando si prova a cantare una ballata ripete due volte di seguito la stessa stanza. La fine è che il fratello non solo non denuncia l'errore ma è tanto commosso da non trovar più il cavatappi.

Nell'undicesimo racconto, *A Painful Case*, il titolo aderisce abbastanza al testo, ma non lo epifanizza. E' la storia d'un introvertito che interrompe per un breve periodo le proprie abitudini di solitario frequentando una signora. Quando s'avvede che la signora si innamora di lui, l'abbandona. La signora di lì a qualche anno finisce in stato di ubriachezza sotto un treno e l'uomo ne ha conoscenza da un articolo di cronaca che reca appunto il titolo del racconto. Le frasi epifaniche sono, a nostro avviso, due o tre; una sulle abitudini dell'egocentrico: «aveva un curioso costume autobiografico che lo induceva a comporsi in mente, di quando in quando una breve frase su se stesso che conteneva un soggetto alla terza persona e un predicato al tempo passato. Non dava mai elemosine ai mendicanti e passeggiava con passo fermo, portando un duro bastone di nocciolo» (così Stefano in *Ulysses* come Joyce passeggiavan col bastone); una seconda frase satirica rappresenta lo squallore della vita coniugale della donna e porgerebbe un sostegno al momento immoralistico del racconto se anche non si trattasse appunto, in perfetta coerenza con l'indole dell'autore, d'un momento. Il marito [7] dunque incoraggia le visite del protagonista perchè pensa che questi aspiri alla mano della figlia. Nulla di singolare in questo, ma il motivo della supposizione (epifanico) è che: «Egli aveva tanto sinceramente estromesso la moglie dalla galleria dei propri piaceri da non sospettare che alcun altro potesse interessarsi a lei». Ciò, ripeto, entro certi limiti della misura umana, avallerebbe il momento immoralistico, in cui la notizia del caso pietoso evoca nel protagonista il rimorso di «non» aver commesso l'adulterio. Ma l'immagine della morta lo perseguita solo per un breve attimo ed egli riconquista prontamente la solitudine, che è il motivo epifanico del finale.

La rivelazione dell'amore si compie invece in stile filmistico di cinquant'anni fa: «...una sera, durante la quale essa aveva mostrato tutti i segni di un insolito eccitamento, la signora Sinico gli afferrò appassionatamente la mano e la premette contro la propria gota». La psicologia positivistica dell'epoca (par- commesso l'adulterio. Ma l'immagine dell'Europa continentale) fa capolino appena, e il tema dominante è la solitudine. Se ci si provi a cercar parentele letterarie al racconto, la mente vaga fra diversi «grandi» della letteratura ottocentesca e del primo novecento in tutta Europa: che è certo un buon segno di validità e vitalità.

Il racconto che segue, *Ivy Day in the Committee Room*, mette in scena una riunione di nazionalisti irlandesi che festeggiano lo *Ivy Day* e inneggiano e brindano alla memoria di Parnell. La loro passione è ultrasentimentalizzata e ridicoleggiata di proposito dallo scrittore, e leggendo si pensa, per contrasto, alle figure potenti e fatidiche in *Easter, 1916* di Yeats. Uno dei convenuti recita una sua poesia in memoria di Parnell. Così come i personaggi, sebbene considerati con distacco e ironia, non sono però degli insensati, anche la poesia, sebbene sia banale, non è tuttavia trivialissima, ma quasi come l'avrebbe scritta il giovanissimo Stephen infatuato di Byron [8]. La sapienza dell'autore è tutta in questo senso della misura. L'ironia è indiretta e deriva principalmente dall'applauso generale e dal consenso grave di due patrioti che concordemente dichiarano quei versi «belli»: «Il signor Crofton disse che era una composizione assai bella». Scrive acutamente il Tindall [9] che non vi sono racconti che raggiungano più obliquamente l'effetto voluto, e che nel caso in questione il sentimentalismo e la vuotaggine dei patrioti son rivelati dal «pok» di un turacciolo che scappa a una bottiglia immediatamente dopo la recitazione dei versi. E' questo uno spunto dickensiano ma applicato alle intenzioni dell'autore, e lo stesso può dirsi delle righe che seguono: «Il signor Henchy sbuffò con vigore e sputò tanto copiosamente che quasi spense il fuoco, il quale espresse un fischio di protesta». Nell'un caso e nell'altro il senso non si esaurisce, come accade in Dickens, nella pura descrizione.

A Mother è un altro racconto del potere materno, che fa riscontro a *The Boarding House*. Qui la madre riesce a procurare alla figlia che suona il piano un contratto per una serie di quattro concerti durante i quali accompagnerà i cantanti. Attraverso varie e movimentate vicende i concerti si riducono a tre ma la madre pretende che le venga versata tutta la somma stipulata e, al rifiuto dell'impresario, trascina via la figlia riluttante nel bel mezzo dell'ultimo concerto.

Il racconto è meno felice di *The Boarding House*, ma la scena è viva e articolatissima in tutti i dettagli e si chiude agilmente intorno all'indovinatissimo schizzo di un personaggio che approva gravemente la fermezza dell'impresario, puntellandosi sul proprio ombrello. Si veda la presentazione vivace dei cantanti nel loro ambiente, uno degli ambienti tipici di Dublino: «[Il basso]... era figlio d'un portiere di sala in un ufficio del centro e da ragazzo aveva cantato prolungate note di basso nell'atrio risonante... sventuratamente distrusse la buona impressione asciugandosi il naso, per distrazione, una o due volte nella mano guantata...». «Il primo tenore curvò la testa e cominciò a contare gli anelli della catena d'oro che gli si allungava sulla vita, sorridendo e modulando note diverse per osservarne l'effetto sul sinus frontale».

(*Continua*).

Augusto Guidi

(7) Il suo nome è Sinico, che corrisponde al nome di un maestro di canto dal quale Joyce ebbe alcune lezioni a Trieste. Circa i modelli veri e presunti dei personaggi joyciani è comunque interessante prendere atto di una nota di M. Magalener in *Modern Language Notes*, febbraio 1953, intitolata *Leopold Bloom before Ulysses*. Per il M. Italo Svevo oltre che essere il modello *acknowledged* di Leopold Bloom avrebbe già servito di modello per il personaggio di M'Coy in *Grace* e Joyce avrebbe inteso in un primo momento di chiamare Bloom il protagonista del racconto.

(8) Lo *Ivy Day* è festa nazionale irlandese. Stanislao Joyce, il fratello di James, ci attesta («Ricordi di Joyce», in *Letteratura*, a. V, 1941, n. 3 e 4) che lo stesso Joyce aveva composto a nove anni un panegirico in versi di Parnell e che abbia voluto in questo racconto, da lui preferito agli altri dei *Dubliners*, burlarsi di quei versi puerili.

(9) Op. cit.

Carlo Cignani

Continuazione dalla pag. 3.

consistente *Madonna del Rosario*, agli Uffizi; il patetico, ma così sorvegliato ed essenziale *San Benedetto* della Pinacoteca di Ravenna; la superba (in senso puramente anatomico e compositivo) scena di *Pera e Cimone*, alla Galleria di Vienna; l'altro capolavoro della *Carità Cristiana* (raccolta Manaresi a Bologna) dove insieme con certe particolarità di realismo domestico, che per l'ambiente artistico petroniano sono ben più delle minutezze, comunque non disprezzabili, di un Passerotti, si assapora quel senso tattile della materia e della superficie dipinta che va «riferito ad una intuizione di corpi duri e compatti, riflettenti come corpi preziosi». Sulla scorta di queste opere e di alcuni disegni dal vero, tenendo presenti le conquiste iniziali del Crespi, l'avveduta scrittrice coglie gli aspetti innegabili dell'ammaestramento del Cignani nei riguardi dello *Spagnolo*, primo fra tutti quello di «vibrazione luminosa che si risolve in sintesi e costruttività compositiva». Ma il Crespi, che insieme col Piazzetta ha non di rado sfoggiato *rotondità* stilistiche alla Cignani, non appartiene spiritualmente al Settecento come vi appartennero invece altri pittori italiani di trapasso dal barocco al rococò (Luca Giordano, fra Galgario, il Magnasco), mentre il nostro Cignani secondo la Vitelli Buscaroli, già immerge una parte almeno della sua produzione più significativa nella voluttuaria raffinatezza del secolo galante (si considerino, ad esempio, i sei quadri fra biblici e paganeggianti del castello di Pommersfelden, riprodotti nel volume e tutti di grande levatura). E per conto mio vorrei aggiungere che le tendenze settecentiste del Cignani si spingono fino all'orbita del Batoni, dotato anche lui di grazie correggesche, e, nell'ambito francese, anche più in là di Elisabetta Vigée Lebrun, indicata dall'autrice, vale a dire a sfiorare il troppo oggi messo in disparte G. B. Greuze. Infine, non è forse superfluo, a stabilire le debite distanze del Cignani dal suo maestro Albani, riflettere che in fatto di antìcipi quest'ultimo ha reso ancora più evidenti gli accenni al neo-classicismo ottocentesco che si riscontrano in certe parti di Annibale Carracci e del Domenichino, mentre nell'autore della *Flora* si possono trovare legami con la vecchia tradizione bolognese e con quella che diverrà la bella scuola del tramonto veneziano, ma nemmeno l'ombra del neo-classicismo qualificato. A parte ogni dissertazione filologica, sta il fatto che l'arte del Cignani assume ora, anche per merito della sua valorosa interprete, un ruolo per nulla secondario negli sviluppi della pittura italiana che fece seguito alla gloriosa tenzone fra caravaggeschi e carracceschi, tutelati inconsapevolmente, e gli uni e gli altri, da un comune spirito d'inestirpabile classicità.

Alberto Neppi

VETRINETTA

ENCICLOPEDIA APOLOGETICA, ***Alba*, Edizioni paoline.**

Ancora una nuova e grandissima benemerenza si sono acquistate le «Edizioni paoline» di Alba, che mostrano di saper accoppiare edizioni popolarissime ed altre di alto livello culturale.

La nuova «Enciclopedia apologetica» meriterebbe, per sè, un lungo discorso, ma per una segnalazione sia consentito restringere in brevi linee alcuni dei suoi aspetti salienti, interessanti sacerdoti e laici, che vogliano aver rapidamente sott'occhio dati ed idee sui vari settori dell'apologetica, dati ed idee risultanti da studi recenti ed approfonditi se pur sempre bisognevoli di qualche aggiornamento.

L'opera è nata in Francia dalla collaborazione di una quarantina di specialisti nel 1937, rifusa e ripresentata nel 1948. L'edizione italiana (a cura particolare del prof. Natale Bussi) non si limita alla traduzione, ma vuol essere anche un adattamento alla nostra cultura. La prima parte concerne (trà l'altro) le principali questioni sulla rivelazione cristiana in generale; la seconda presenta l'apologetica propriamente detta, ossia le prove della rivelazione cristiana concentrate nel fatto miracoloso della Chiesa cattolica. La terza parte espone e risolve le principali obiezioni odierne contro la Bibbia, i dogmi, la morale, i rapporti tra scienza e fede ecc. Tutta una folla di questioni, puntualizzate con attenta probità.

Una di quelle opere in un certo modo essenziali, in una biblioteca che sia scelta con criterio.

C. BOCCARA

MICHELE FEDERICO SCIACCA, ***La Filosofia, oggi*, Roma-Torino, Bocca.**

A otto anni di distanza dalla prima edizione, subito esaurita, lo Sciacca ha pubblicato una seconda edizione riveduta ed aggiornata del suo lavoro: «La Filosofia, oggi». Confrontando il volume precedente coi due volumi ora usciti, è facile riconoscere che, se identico è rimasto il titolo, nell'opera di revisione, tutto è stato mutato: tre quarti del lavoro sono stati rifatti, alcuni capitoli aggiunti, altri soppressi.

Il fine che l'Autore si era proposto all'inizio, quello, cioè, di chiarire aspetti e situazioni intellettuali e spirituali umane del nostro tempo, mettendo in rilievo quanto di drammatico, di inquietante e affascinante e anche sconcertante c'è nel pensiero contemporaneo, aderendo al senso concreto, umano dei problemi filosofici, rimane anche lo scopo di questi due volumi, ma la nuova edizione costituisce un lavoro nuovo, non solo per gli aggiornamenti e le sostanziali modifiche, ma, ancor più, per l'impostazione e le valutazioni critiche condotte da punto di vista teoretico.

Già seguace dell'attualismo gentiliano lo Sciacca, a poco a poco se ne è distaccato, attraverso un lungo processo di rifiuto che rappresenta una crisi non solo personale ma del pensiero contemporaneo. Superando la contradditorietà della posizione idealistica oscillante tra il relativismo soggettivistico e il misticismo contradditorio dell'*atto puro*, lo Sciacca è giunto a una sistemazione metafisica del suo pensiero. Egli è, oggi, uno dei principali rappresentanti di quello *spiritualismo cristiano* che affonda le sue radici nella filosofia cristiana tradizionale, con decise preferenze per il filone platonico-agostiniano, che costituisce la corrente più viva e discussa della filosofia italiana. Giusto spiritualismo, approfondendo criticamente le esigenze fondamentali del pensiero, scopre nel dinamismo della vita spirituale elementi che lo spingono alla trascendenza teistica e di un teismo cristiano. E' da questo punto di vista che si pone lo Sciacca nella sua critica di presupposti fondamentali della metafisica immanentista, delle posizioni prassiste e scientiste del pensiero contemporaneo, delle non-filosofie della materia e del nulla.

Impossibile, nei limiti di una *vetrinetta*, dare un cenno sufficiente del vasto panorama offertosi nei due volumi che superano le 900 pagine. Dei primi cinque capitoli costitutivi del primo volume, le prime pagine ci danno un quadro orientativo delle scaturiggini romantiche della filosofia attuale e delle sue posizioni polemiche nei confronti dell'idealismo e del positivismo. Il secondo capitolo dedicato interamente a «Kirkegaard», benchè questi appartenga alla seconda metà del sec. XIX, è giustificato dal fatto che il suo pensiero è diventato vivo e operante negli ultimi decenni. Il terzo capitolo presenta le principali correnti della filosofia tedesca, francese, italiana; «lo storicismo, il vitalismo, il relativismo, e la psicoanalisi». Gli ultimi due capitoli sono un'acuta e sufficiente analisi della «fenomenologia» e dell'esistenzialismo.

Il secondo volume si apre con gli «sviluppi dell'idealismo» anglo-americano, italiano e francese cui segue, nel secondo capitolo, il «realismo e naturalismo in Inghilterra e negli Stati Uniti». Il terzo capitolo tratta «il problema della scienza», oggi, di grande interesse. Seguono 150 pagine sul «pensiero neo-scolastico» e sulle principali correnti neo-tomiste e neo agostiniane. L'ultimo capitolo prende in giusta considerazione, forse, per la prima volta, in una sintesi panoramica della filosofia scritta da un europeo, la filosofia dell'America Latina.

I lettori di *Idea* che, frequentemente, nelle pagine del giornale, hanno occasione di leggere articoli dello Sciacca, nei quali alla chiarezza e acutezza delle idee risponde l'agilità ed efficacia del discorso, conoscono quanto l'indagine storica dello Sciacca, obbedendo a interessi interiori, a una ricerca di verità sempre più valida e chiara, sia positivamente costruttiva e orientatrice.

Questo aspetto, che costituisce il maggior pregio di ogni ricerca filosofico, è tanto più originale e meritevole in questo lavoro che, indubbiamente, è l'unico che esiste sull'argomento.

ULISSE PUCCI

HORACE, ***Épodes, édition et traduction par Léon Herrman*, Bruxelles, Latomus.**

I metodi e l'audacia dell'insigne latinista dell'Università di Bruxelles, già ben noti per più altri esempi, trionfano quasi parossisticamente in quest'edizioncina degli *Epodi* d'Orazio. Il libretto dei *giambi*, «collection originale et brillante» (p. 32), merita probabilmente l'elogio d'essere stato la maggiore raccolta poetica che i latini conoscessero dopo la morte, e il *libellum*, di Catullo. Ma, quanto più giova attribuire agli *Epodi* il carattere di espressione lirica e documentazione psicologico-storica del tragico decennio dall'indomani, o dalla vigilia, di Filippi all'indomani della battaglia di Azio (e anche l'ultimo editore accetta, per l'epodo IX, la cronologia post-aziaca, pur senza ricordare in proposito l'importantissima nota del nostro maestro De Sanctis), tanto più all'interpretazione della raccolta si conviene di procedere con uguale senso di poesia e temperanza metodica di critica storica: senz'indulgere, invece, al gusto pericoloso degli indovinelli reali o presunti, degli enigmi fittizi da sciogliere, degli almanaccamenti e dei simboli.

Ora, quest'è, appunto, la condotta dell'Herrmann, il quale, alla ricerca di sensi riposti e di combinazioni algoritmiche, quali Perret e Grimal parimenti, e contemporaneamente, inseguono, il primo in Virgilio, il secondo in Properzio, e programmaticamente convinto «combien il est parfois imprudent d'être trop prudent» (p. 6), non si perita di ammannire un Orazio *quantum mutatus ab illo*, grazie alle seguenti «scoperte».

In obbedienza ad una regola compositiva secondo cui ogni epodo constava d'un multiplo di 18 versi, i canti del libretto oraziano debbono accettare l'impropria compagnia supplementare del *catalepton* XIII dell'*Appendix vergiliana*, che qui diviene l'epodo VI-bis, ma perdere, disgraziatamente, la compagnia del bellissimo, e celebre, epodo XIII, di cui nemmeno l'Herrmann contesta l'autenticità, pur senza esitare ad espungerlo, in quanto si tratterebbe, *ex hypothesi*, di «une ode égarée». Inoltre, il non meno celebre epodo VII, ben lungi dal collegarsi idealmente all'epodo XVI, (il quale ultimo «date de la période Actiaque), come risulta evidente ad ogni lettore non prevenuto, per l'uguale compito di *vates*, guida, profeta e poeta, che, a dritto o a torto, Orazio si arroga, «met en scène deux fières ennemis», ed è anch'esso del 31 a.C. (p. 18). Il secondo epodo, in quanto presupporrebbe la pubblicazione del quarto libro delle *Georgiche*, è abbondantemente post-aziaco; e si giunge, così, involontariamente, alla sostanziale impossibilità psicologica di moltiplicare le scritture tardive, coeve alle prime odi, sconvolgendo la storia tradizionale, ogni intrinseca verosimiglianza, dell'evoluzione poetico-politico-letteraria di Orazio.

Posso aggiungere che una sola «scoperta» mi sembra accettabile? Si vuole dai commentatori antichi e moderni, conformi, questi ultimi, allo Pseudo-Acrone, che Orazio abbia immaginato l'esodo alle isole fortunate sulla falsariga di Sallustio che ne parlava nelle *Storie*, in margine alle peregrinazioni di Sertorio. Ma difficilmente l'epodo può essere — con buona pace dell'Herrmann — posteriore al 40-39 a. C. «Or — scrive giustamente l'editore (p. 29) — les *Histoires* de Salluste sont postérieures à son *Catilina* (42 av. J.-C.) et c'est seulement après la mort de Sallust qu'Horace a pu lire dans son oeuvre ce qui concerne le projet de Sertorius». Ma, lungi dal concluderne ad una composizione «aziaca» dell'epodo, converrà congetturare che non dall'episodio sallustiano di Sertorio, anzi da coeva od anteriore letteratura ellenistico-utopica, per esempio Teopompo, Orazio desunse, o (meno probabilmente) dalla mera «leggenda» politica dell'italico *popularis* Sertorio, il «mito» e la descrizione delle isole fortunate.

PIERO TREVES

FRANCESCO LANZA, ***Storie e terre di Sicilia*, Caltanissetta, Sciascia.**

A cura di Nicola Basile, che le ha scelte e commentate, con finezza e intelligenza, sono uscite queste pagine di Francesco Lanza, uno scrittore siciliano che godette in vita buona fama e scomparso ancor giovane lasciò di sè un profondo rimpianto. Viste a distanza di circa un ventennio, queste prose che allora piacquero molto rivelano la loro gracilità e più che inserirsi nella corrente isolana che gravitò attorno a Verga, rientrano nell'atmosfera de «La Ronda» con quel che aveva di libresco. Francesco Lanza osservava la vita dalla finestra, non s'immergeva nel suo flutto e ne coglieva quindi i lati esterni e pittoreschi con un accento di divagazione letteraria. Era un elegante e sobrio elzevirista, con una mistura di popolaresco e di letterario a volte felice, a volte rimasta allo stato grezzo, pura esercitazione su temi non scavati a fondo.

Le sue cose più riuscite e resistenti sono i «Mimi siciliani», colti dalla voce del popolo nella provincia di Caltanissetta, resi con gusto e sapienza d'impasti. Sono stati accostati a quelli di Eroda di cui quei racconti sono la continuazione, un frutto greco conservato e tenuto vivo dalla tradizione paesana. Lanza li trascrive con fedeltà, adoperando spesso il dialetto per non attenuarne l'efficacia e renderne il sapore.

Oltre i «Mimi» che non mi sembrano tutti compresi — se la memoria non m'inganna — in questo volume, ci sono qua e là alcune prose degne di essere ricordate come «Paesi al sole», «Dopo la messe», «Passaggio delle gru» che sembrano poemetti in prosa o frammenti di qualche perduto idillio di Esiodo. La messe non è abbondante, ma basta a salvare Francesco Lanza dall'oblio in cui altre fame apparentemente più solide sono cadute.

GIACOMO ETNA

GEORGES BERNANOS, ***S. Domenico*, Milano Longanesi.**

Al breve scritto del Bernanos su San Domenico, seguono scritti, rari, del Beato Giordano di Sassonia (*Vita di San Domenico*), di Fra Gerardo di Frachet (*Del Beato Domenico*), della Suora Cecilia Cesarini (*I miracoli del Beato Domenico*) e di Fra Bartolomeo da Modena (*Come pregava San Domenico*). Volumetto bello e consolante.

C. M.

Studi spontiniani

Continuazione dalla pag. 3.

quadri musicali ricchi di melodie patetiche, di potenza drammatica e coloristica descrittiva, di effetti corali e orchestrali assolutamente inediti, ora smaglianti, ora di sottile raffinatezza timbrica.

Con questo monumentale lavoro il grande italiano ha segnato la definitiva impronta nell'incalzante, travagliato trapasso dal classicismo al romanticismo, dal tradizionale melodramma al vero e proprio dramma musicale in senso nuovo e avveniristico. Le esperienze del teatro italiano, francese e germanico convergono in quest'opera saldandosi in unità estetica.

Di tale alta funzione storica, degli intrinseci meriti della sua creazione Spontini fu pienamente consapevole, e lo dichiarò nel 1844 al giovane Wagner durante i loro incontri di Dresda.

Per quest'opera, come per tutte le precedenti, la personalità alta e complessa di Gaspare Spontini appare al centro della cultura musicale e del teatro musicale dell'intera Europa; e se le implacabili lotte d'egemonia nazionale che cessarano al suo tempo anche l'arte e la cultura e contribuirono a rendergli dura, angosciata l'esistenza e contrastata l'attività, oggi l'epoca nostra, che si sforza di ritrovare una profonda e superiore ragione di unità alla cultura europea aldilà delle gelosie razziali, deve riconoscere che proprio la figura e l'arte di Spontini di tali valori compendiatici furono antesignani ed espressione purissima.

Alberto Ghislanzoni

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
TIP. ED. ITALIA - ROMA - Via del Corso 20-21
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma